

أوراق.. ومســـافات

قراءات فى القصة المصرية القصيرة المعاصرة

حســـن الجـــوخ

مارس
2002



الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية - شهرية (120)

مارس ٢٠٠٢

التدقيق اللغوى : ممدوح بدران

كتابات نقدية
120

أوراق ومسافات

حسن الجوخ

المراســـلات : باسم مدير التـــحرير على العنوان التـــالى
١٦ أ ش أمين سامى - القصـــر العينى - رقم بريدى : ١١٥٦١

الإهـــــــــداء

إلــــــى :

أنـــــس داود ...

محمود العزب ...

ضياء الشرقاوى ...

عبد الرحمن شلش ...

وعبد الفتاح شتا ...

لمسة وفاء فى زمن عز فيه الوفاء .

حسن ...

• ترتيب مواد الكتاب يخضع لاعتبارات فنية

تقدمة

القصة القصيرة فن جميل، يحيرك جماله لأنك تحاول - وأنت تقف عند آخر كلمة فى هذا النموذج، أو ذاك منه - أن تكتشف سر ذلك الجمال، وأن تشرك غيرك فى تذوقه، فلا تجد ذلك أمراً ميسوراً، لقد حاول القاص أن ينجح فى اقتناص لحظة حياتية قبل أن تتسرب مفلتة من بين يديه، وأن يضعها ضمن نظام معين، وما أعتقد أن القارئ الذى يحاول أن يسبر أغوار ذلك النظام بأقل حاجة منه إلى القدرة على اقتناص العلة الكامنة فى ذلك البناء .

إنه حقاً بناء صغير، والبناء الصغير قد لا يوحى بالجلال والعظمة والسموق، تلك الخصائص التى تتحدث عن نفسها دون بحث أو تفتيش، ولكن البناء الصغير حين يكون متقناً - يتحدث عنه أيضاً ما فيه من دقة وإرهاف وتناسب وإحكام».[1]

إن فن القصة القصيرة أصبح «من أكثر الأشكال الأدبية لفتاً للانتباه، إن ثراءها الكيفى وتنوعها الكمى يمنحانها مكانة متميزة فى أدبنا المعاصر ، إلى الدرجة التى تبدو معها وكأنها أكثر الأنواع الأدبية جذباً لاهتمام المبدعين، وأكثر الأنواع الأدبية إثارة لاهتمام المتلقين، لقد أخذت تزاحم الشعر، وتقتطع من جمهوره التقليدى العريض فى الصحيفة والمجلة، وتستأثر دونه باهتمام الكُتَّاب، وتحقق وثبات متنوعة بارزة فى مستويات الرؤية والتقنية. وقد ترجع هذه المكانة المتميزة إلى ما تنطوى عليه الأقصوصة من تكثيف وتركيز يصلانها بالشعر، ولكنها تتميز عنه بما يضفيه ذلك التكثيف والتركيز علي عناصر القص بما فيها من أماكن وأزمنة وأحداث وشخصيات، وما تنطوى عليه هذه العناصر من أبعاد درامية تقترن بالتوتر، وقد ترجع هذه المكانة إلى أن الأقصوصة هى (الصوت المتوحد) كما يصفها بعض نقادها. ذلك الصوت الذى يقترن تأبيه بوعى حاد بعزلة الإنسان، خصوصاً عند ما يغدو الوعى المتوحد احتجاجاً علي واقع متبدل، ينطوى على أزمة تغير حادة، وقد ترجع هذه المكانة - أخيراً - إلى ما تتميز به الأقصوصة من إيقاع سريع، متوتر متقطع، لعله أكثر الإيقاعات انسجاماً مع طبيعة[٢]

عصرنا الراكض .

«إننا نمر حالياً بمرحلة انقلاب وانطلاق ثوريين، يهزان كل شيء في حياتنا من علم وثقافة، واجتماع وقيم، ومن الطبيعي أن يتأثر الأدب بهذا الانقلاب، وأن يأخذ حظه من هذا الانطلاق، بل إن عليه أن يأخذ فيهما دوره الرائد، يترجم عنهما ويصور، فيلقى الأضواء ويحدد الأبعاد، أبعاد المشاكل التى تواجه مرحلة النمو والتحول والبناء .

ذلك فيما أحسب هو الدور الطبيعى للأدب الجاد، فى أمة تجاهد لإعادة بنيانها من جديد، فإن للأدب وسائله الدقيقة فى السيطرة على الوجدان والفكر، ينمى من الفكر آفاقه ومعارفه، ويربى فى الوجدان أرقى المشاعر الإنسانية وأسماها .

ثم يقوم النقد من رواء الأدب بدور المتابعة والمعاونة والتقويم؛ يتابع خطاه فى يقظة، ويراقب اتجاهاته فى وعى، ويعينه على السداد والرشد، ويمسكه أن ينحرف أو يزل، فإن خطر الأدب حين ينحرف، إنما هو التلبيس والتشكيك والهدم، وخطر النقد حين يسىء القيادة، إنما هو التعجيل إلى الهاوية...»[٣] .

والواقع أن نقدنا العربى يفتقر حقيقة إلى الدراسات التنظيرية المتخصصة بوجه عام، وإلى الدراسات التنظيرية فى

ميدان فن القصة القصيرة بوجه خاص، بل تعد من الدراسات النادرة في رصيد النقد الإنساني، مع تقديرنا - بالطبع - للعطاءات النقدية، التي بذلها أساتذة أجلاء أمثال: د. شكري عياد، د. محمد القصاص، د. سيد حامد النساج، يوسف الشاروني، إدوار الخراط، علي شلش، د. محمود الحسيني، د.مراد عبد الرحمن مبروك، محمد محمود عبد الرازق.. وغيرهم.

«وفي الوقت الذي ترسخ فيه معيار الفن الروائي بشكل عام في نقدنا الأدبي المعاصر فإننا نجد عدداً كبيراً من الدارسين يتذبذب بين معياري «الأقصوصة» و«القصة القصيرة» للدلالة على ما يعرف في الإنجليزية بـ «Short Story» وفي الفرنسية بـ «Conte»، والتساؤل الذي يطرح نفسه هنا.. لماذا لا يستقر الدارسون علي معيار «الأقصوصة»؟!، فهذا المصطلح أو المعيار - بلا شك - يتصف بالتركيز والإيجاز، ويسمح باشتقاق لفظة «أقصوصي» وهي لفظة ضرورية في أية دراسة نقدية لنتاجنا الأقصوصي المعاصر...»[٤].

هذا فضلا عن قضايا أخرى، لا تقل أهمية، قضايا شائكة تطرح نفسها - حالياً - على ساحة الإبداع الأقصوصي كقضية (الأصالة والمعاصرة) وقضية (استفادة القصة القصيرة من

الفنون الأخرى) وقضية (تداخل الأنواع الأدبية) على سبيل المثال، وهى قضايا تحتاج بالفعل جهوداً مخلصة ممن يملكون دربة وتذوقاً فاهماً وضميراً نقدياً جاسراً، لا يتأثرون بسطوة الأيديولوجيات، أو الشللية والمجاملات، أو مقتضيات وسائل الإعلام.

إننى كنت، ولا أزال، أرى النقد الأدبى الجاد لوناً من الإبداع، وفى الوقت نفسه بوصلة دقيقة تحدد التوجهات وتسجيلى التجليات. إننى استمتع حقاً بثمرات النقد الأدبى استمتاعاً، لايقل عن استمتاعى بالآثار الأدبية، فالناقد الذى يمارس نشاطاً إبداعياً خلاقاً فى تناوله لجوانب النص الأدبى وجمالياته مبدع بما يقدم من رؤى موازية للنص، أو مغايرة له، ترسخه وتثريه .

إن النقد – فى نظرى – قراءة جادة واعية للنص الأدبى، وهذه القراءة تكشف – بالطبع – عما فى النص من جماليات، وما وراء العبارات والفقرات من أسرار وإيحاءات، ومدى قدرتها على تصوير المشاعر وبلورة الأفكار، ونقل هذا التصوير الإبداعى إلى فكر المتلقى وشعوره، فيؤثر ذلك فى رؤيته للحياة وحقائق الوجود، وممارساته لكافة أنواع السلوك .

ومن ثم ستظل المسافة بين المُبدَع والقارىء مسافة ذات طبيعة خاصة، أحياناً يقطعها قارىء فى سلاسة ويسر إذا ما امتلك رصيداً ثرياً من التجربة والوعى والخبرة، والقدرة على تفهم مرامى النص الأدبى، والقدرة على مشاركة المبدع والتفاعل معه، بينما نجد قارئاً آخر يتعثر ويعانى فيقطع المسافة نفسها بمشقة بالغة، وربما خرج من قراءته للنص صفر اليدين بعد تعثر ومعاناة، وحينئذٍ لا يؤتى النص الأدبى ثماره، فالقراءة العادية إبداع له طبيعته الخاصة كأى إبداع، ومن ثم تتجلى أهمية النقد الأدبى الجاد وضرورته الحيوية للنصوص الأدبية .

ويأتى هذا الكتاب بما يحمل من ورؤى نقدية عطاء يتفاعل ومحطات تلك المسافة بين المُبدَع والقارىء بذلك يشترك بالفعل فى إكمال دائرة الإبداع وتخليقه بشكله الممتع والمفيد فى آنٍ معاً .

إن النصوص القصصية التى تناولها هذا الكتاب حملت قدراً من الصدق الفنى، وعبرت تعبيراً فنياً موحياً عن تجارب مبدعيها، ومن ثم كانت جديرة بالتناول النقدى، الذى كشف لنا – موضوعياً – قوة الارتباط بين النقد الأدبى، وبين كثير من العلوم والفنون كعلم النفس والاجتماع والبيئة والفن الشعبى

والفن التشكيلي على سبيل المثال، التي أصبحت عناصر أساسية في الدراسات النقدية الحديثة .

ولقد حاولت - بقدر المستطاع - في قراءتي للنصوص القصصية هنا استنباط وتخليق الوحدة النقدية، التي تنبع من داخل النص المطروح للقراءة، وتتواءم معه في الوقت ذاته، دونما إقحام نظريات نقدية تتجافى وروح النص المطروح، وإن كان جُل اعتمادي هنا على «المنهج التكاملي» بمعناه الشائع، هادفاً بيان تجليات النص القصصي أمام بصر القارىء، وقد يكون من الصواب تسمية هذا المنهج الذي اعتمدت عليه «منهج خدمة النص الأدبي» أو «منهج الرؤية الموضوعية للنص»، ولكنه يضيف إليه التبصر بخلفية النص، وبواعثه، وغاياته.. وهو منهج يتمثل في :

١- اصطفاء «النص الأدبي» فإن ما دون مستوى الجودة الفنية لا يستحق عناء الالتفات إليه، أو ما يسكب عنه من مداد .

٢- تأويل وتفسير «النص الأدبي» في ضوء الإنتاج الأدبي المعاصر له، وفي ضوء الخصائص الذاتية للنص الأدبي ذاته، مع عدم إغفال ما يفيد النص - في استيعابنا له - من إلمام بحياة القاصِّ وعصره وظروفه الاجتماعية ومشكلاته البيئية

والاقتصادية، وغير ذلك مما نستعين به على فهم النص، دون إقحامه على القارىء، أو بعثرة الجهد فى رصده، وتركه يطغى على القيم الفنية للنص الأدبى المطروح للقراءة النقدية.

هذا الكتاب «أوراق .. ومسافات» يضمُّ بين دفتيه جزأين رئيسين :

* **الجزء الأول** : يشتمل على : «القصة القصيرة.. والقاص لغوياً»، «القصة القصيرة.. بذور وجذور» ، «الأقصوصة فى المفاهيم المعاصرة» و «نقد القصة القصيرة .. إشكالياته .. وأشكاله».

* **الجزء الثانى** : ويحتوى على اثنتى عشرة قراءة تنصف قاصين وقع عليهم ظلم بيّن بتجاهل الحركة النقدية لإبداعاتهم القصصية، لم يتناولوا نقدياً كما يجب، على الرغم من مشاركتهم فى حياتنا الأدبية مشاركة ملحوظة منذ فترة طويلة، وحرصهم - غالباً - على تضيق المسافات، وتحطيم الحواجز بينهم وبين القراء دون تفريط فى الأصول البنائية للعملية الإبداعية، أو هبوط فى المستوى الفنى، هادفين توصيل رؤاهم فى يسر وسلاسة وحميمية، وليس ذلك بالأمر المهين .. وربما هذا ما أحدث خللاً فى الحركة النقدية المعاصرة، وأظهرها - فى

عيون البعض – بمظهر المقصر عن المتابعة المخلصة لنتاجنا الأقصوصى المعاصر، حتى أخذت بعض الأصوات تنادى برسم خارطة جديدة للإبداع القصصى فى مصر .

نأمل أن يكون هذا الكتاب – الذى تأخر إصداره أكثر من خمس سنوات لظروف خارجة عن إرادتى – قد سد فراغاً، أو رسم خطاً فى الخارطة المأمولة، أو أثار الرغبة فى حب الاستطلاع والاستقصاء، نأمل أن يستمتع قارئه بلحظات من المتعة الفنية، تلك التى تصاحب ذلك الوعى القارئ لومضات الإلهام ونفاذ البصيرة ومواجهة تبعات التحدى الطموح .

وعلى الله قصد السبيل

حسن الجوخ

القاهرة - أغسطس ١٩٩٧م

الهوامش

١- الدكتور : إحسان عباس - كتاب العربى - العدد ٢٤ - **القصة العربية «أجيال .. وآفاق»** (١٥ يوليو ١٩٨٩) ص ٨.

٢- مجلة «فصول» المجلد الثانى - العدد الرابع (يوليو - أغسطس - سبتمبر) **سنة ١٩٨٢م** - ص٤ .

٣- د. محمد نايل: «اتجاهات وآراء فى النقد الحديث» **محاضرات ألقيت على طلاب** الفرقة الأخيرة فى كلية اللغة العربية بجامعة الأزهر - **مطبعة العاصمة عام** ١٩٦٦م.

٤- د. صبرى حافظ «الخصائص البنائية للأقصوصة» وجمالياتها» **مجلة «فصول»** المجلد الثانى - العدد الرابع (يوليو - أغسطس - سبتمبر) **سنة ١٩٨٢م - ص** ١٩٠ .

الجـــزء الأول

- القصة القصيرة .. والقاصُّ لغوياً .
- القصة القصيرة .. بذور وجــذور .
- القصة القصيرة .. فـــى المفاهيم المعاصـــرة .
- نقد القصة القصيرة .. إشكالياته .. وأشكاله .

القصة القصيرة .. والقاصّ لغوياً

بداية، وقبل تناول أية قضية من قضايا القصة القصيرة، يجب علينا أن نبحث فى معاجم اللغة العربية المعروفة، عن المعنى اللغوى للقصة، ونعتقد أن التعرف على المعنى اللغوى لهذا اللون الفنى، وتحديده، على ضوء ما يتبدى فى معاجمنا، وكتب اللغة سوف يساعد، بلا شك، الدارس والمبدع والقارىء معاً، على وضوح وبلورة التصور المنشود للأقصوصة من الناحية اللغوية على أقل تقدير .

ففى «لسان العرب» لابن منظور الإفريقى المصرى[1] نجد فى مادة «قصص» (القصَّ: فعل القاصّ إذا قصَّ القصص، والقصة معروفة، ويقال فى رأسه قصة: يعنى الجملة من الكلام، ونحوه قوله تعالى: «نحن نقصُّ عليك أحسن القصص...»[2]، أى نبين لك أحسن البيان، والقاصُّ: الذى يأتى بالقصة من فصها، ويقال: قصصت الشيء: إذا تتبعت أثره شيئاً بعد شيء، ومنه

قوله تعالى: «وقالت لأخته قصيه ...»[٣] أى تتبعى أثره، ويجوز بالسين، قسست قساً .

والقصة: الخبر وهو القصص، وقصَّ علىَّ خبره يقصه قصاً وقصصاً: أورده: والقصص بالفتح : الخبر المقصوص، ووضع موضع المصدر حتى صار أغلب عليه، والقصص بكسر القاف : جمع القصة التى تكتب...» «وقصص كلامه: حفظه، وتقصص الخبر: تتبعه. والقصة الأمر والحديث. واقتصصت الحديث : رويته على وجهه، وقص عليه الخبر قصصاً، وفى حديث الرؤيا: «لا تقصها إلا على وادٍ...» يقال : قصصت الرؤيا على فلان: إذا أخبرته بها، أقصها قصاً. والقص: البيان، والقصص – بالفتح – الاسم. والقاصُّ : الذى يأتى بالقصة على وجهها كأنه يتتبع معانيها وألفاظها. وفى الحديث: «لا يقص إلا أمير أو مأمور أو مختال، أى لا ينبغى ذلك إلا لأمير يعظ الناس ويخبرهم بما مضى ليعتبروا، أو مأمور بذلك فيكون حكمه حكم الأمير، ولايقص مكتسبا، أو يكون القاصُّ مختالا، يفعل ذلك تكبراً على الناس أو مرائياً، يرائى الناس بقوله وعمله ،ولا يكون وعظه وكلامه حقيقة، وقيل: أراد الخطبة لأن الأمراء كانوا يولونها فى الأول ويعظون الناس فيها ويقصون عليهم أخبار الأمم السالفة.

وفى الحديث: القاص ينتظر المقت لما يعرض فى قصصه من الزيادة والنقصان؛ ومنه الحديث: إن بنى إسرائيل لما قصوا هلكوا، وفى رواية: لما هلكوا قصوا، أى اتكلوا على القول، وتركوا العمل فكان ذلك سبب هلاكهم، أو العكس، لما هلكوا بترك العمل أخلدوا إلى القصص .

وقص آثارهم: يقصها قصاً وقصصاً، وتقصصها: تتبعها بالليل، وقيل: هو تتبع الأثر أى وقت كان، قال تعالى: «فارتدا على آثارهما قصصًا...»[٤] . وكذلك اقتص أثره وتقصص ومعنى «فارتدا على آثارهما قصصا...» أى رجعا من الطريق الذى سلكاه يقصان الأثر أى يتبعانه.. وقال الأزهرى: القص اتباع الأثر، ويقال: خرج فلان قصصاً فى إثر فلان وقصاً، وذلك إذا اقتص أثره. وقيل القاصُّ: يقص القصص لاتباعه خبراً بعد خبر، وسوقه الكلام سوقاً. وقال أبو زيد: تقصصت الكلام حفظته.. والقصاص لغة فى القص اسم كالجيار وما يقص فى يده شىء، أى ما يبرد ولا يثبت[٥] .

ونجد فى معجم «المنجد فى اللغة والأدب والعلوم»[٦] (قص قصصاً عليه الخبر: حدثه به.. وقصاً قصصاً أثره: تتبعه شيئاً فشيئاً. تقصص الكلام : حفظه، وأثره : تتبعه. اقتص أثره :

اتبعه.. و..الحديث: رواه، والقاص: من يأتى بالقصة.. والخطيب. والقصة: جمع (القصص). والأقصوصة: جمعها (أقاصيص)، الحديث: الأمر الحادث والشأن.. أو الأحدوثة. والقصاص الذى يقرأ القصة فى مجتمعات الناس ليأخذ الجباية منهم. والقصصية البعير يقص أثر الركاب والقصة المقص الأثر[٧] .

وفى «المعجم الوسيط» نجد الأقصوصة: القصة الصغيرة وجمعها (أقاصيص)، وهو معنى (مولد). والقاص الذى يروى القصة على وجهها والذى يصنع القصة، والخطيب يعتمد فى وعظه على القصص، والجمع (قصاص)... والقصص: رواية الخبر، والخبر المقصوص، والأثر .

و(القصاص) جمع القاص والقصة: التى تكتب، والجملة من الكلام والحديث والخبر والشأن وحكاية نثرية طويلة تستمد من الخيال أو الواقع، أو منهما معاً، وتبنى على قواعد معينة من الفن الكتابى (محدثة) والجمع (قصص) والقصصية القصة، والجمع (قصائص)[٨] .

ونجد فى «المصباح المنير فى غريب الشرح الكبير» للرافعى[٩] قصصت الخبر قصاً، من باب قتل: حدثه به على وجهه، والاسم (القصص) – بفتحتين– وقصصت الأثر تتبعته..

و(استقصه) سأله أن يقصه القصة الشأن والأمر، يقال ما قصتك؟ أى ما شأنك، والجمع (قصص) مثل سدرة وسدر والقصة – بالفتح – (الجص) بلغة الحجاز[١٠].

وفى معجم «مختار الصحاح»[١١] نجد قص أثره: تتبعه من باب رد، و(قصصاً) أيضاً، ومنه قوله تعالى : «فارتدا على آثارهما قصصا...» وكذلك (اقتص) أثره و(تقصص) أثره، والقصة الأمر، والحديث، وقد اقتص الحديث: رواه على وجهه وقص عليه الخبر (قصصا) والاسم أيضاً (القصص) بالفتح ووضع موضع المصدر حتى صار أغلب عليه و(القصص) – بالكسر –: جمع القصة، التى تكتب[١٢] .

أما «معجم الأغلاط اللغوية المعاصرة» يقول: ويخطئون من يقول (أقصوصة) ويقولون «إن الصواب هو (القصة القصيرة) لأن المعاجم تهمل ذكر (الأقصوصة) ما عدا (المعجم الوسيط) الذى يقول فى طبعته الثانية عام ١٩٨٥: إن الأقصوصة هى القصة القصيرة وإنها كلمة (مولدة) تجمع على (أقاصيص) ولكن رأت لجنة الألفاظ والأساليب فى مجمع القاهرة، فى دورته الحادية والأربعين (٢٤ فبراير – ١٠ مارس ١٩٧٥) بعد البحث والدراسة أن (الأقصوصة) كلمة مقبولة، وتوصى بأن تضاف

إلى معجمنا الحديث بمعناها الذى يستعملها المعاصرون فيه، وأقر مجمع اللغة العربية بالقاهرة، فى دورته تلك إدخال كلمة (أقصوصة) فى المعجم الحديث بالمعنى المشار إليه على أنها (مولدة).

ويرى الأستاذ محمد العدنانى - مؤلف معجم الأغلاط اللغوية المعاصرة - (أن نهمل استعمال مصطلح «القصة القصيرة»، ونستعمل، بدلا منه. مصطلح (أقصوصة)، لأنها مؤلفة من كلمة واحدة. (والأقاصيص) هى أيضاً جمع (قصص)، و(قصص): وهى جمع (قصة)، ويقول الأستاذ العدنانى: وقد ورد هذا مؤكداً فى كثير من كتب اللغة مثل : الأساس، والتاج، والمد، والمتن.. ويقول «محيط العلوم» وأقرب الموارد: إن (الأقاصيص) هى جمع ثان لقصة أما «القصة الطويلة»(Novel) فإن كلمة قصة تكفى للدلالة عليها[١٣] .

ونحن نتفق وهذا الرأى ونؤيده للأسباب التى ذكرها الأستاذ محمد العدنانى، فضلا عن أسباب أخرى تتعلق بطبيعة لغتنا العربية بوجه خاص، وقضية التركيب اللغوى والمصطلح الأدبى بوجه عام .

ويؤكد هذا الرأى، الذى ذهبنا إليه الأستاذ الدكتور صبرى

حافظ فى دراسته المنشورة بمجلة «فصول» القاهرية - المجلد الثانى - العدد الرابع - ١٩٨٢، بعنوان «الخصائص البنائية للأقصوصة .. وجمالياتها» قائلاً: «نجد أن عدداً كبيراً من الدارسين لا يزال يتذبذب بين مصطلحى «الأقصوصة» و«القصة القصيرة» للدلالة على ما يعرف فى الانجليزية باسم «Short Sto-ry» وفى الفرنسية «Conte» ومن الواضح أننى أوثر مصطلح (الأقصوصة)، ليس فقط لإيجازه، وسماحه باشتقاق صفة «أقصوصى» وهى لفظة مطلوبة فى أى دراسة نقدية وملاءمته للتعبير بكفاءة عن طرفى هذا الفن من «قصة قصيرة» Short story أو «قصة قصيرة جداً» أو «Very short story» إلى قصة قصيرة طويلة «long short story» دون اللجوء إلى تكرار ممجوج لو آثرنا اصطلاح «القصة القصيرة» فتصبح الأولى «القصة القصيرة القصيرة» أو «القصة القصيرة جداً» أو تقابل مستهجن إذا ما أشرنا إلى «القصة القصيرة الطويلة» لأن مصطلح «القصة القصيرة» يحمل ميسم الترجمة الحرفية من الانجليزية، التى تفتقر إلى صيغ التصغير، ومن هنا نحتاج إلى كلمتين، بينما تكتفى العربية بكلمة واحدة، لأن هذا المصطلح كلمة واحدة فى الفرنسية« Conte» وأيضاً فى الألمانية

«Kurzgeschieten» وإن كانت مركبة، فلماذا يصر الكثيرون على استخدام الترجمة الحرفية للاصطلاح الإنجليزى؟.»

ونحن نرى أن الإصرار على استعمال الترجمة الحرفية للاصطلاح الانجليزى، وانتشاره حتى الآن بين مبدعينا ونقادنا على حد سواء، يرجع فى تقديرنا الخاص إلى سيطرة الثقافة الإنجليزية، وقد كانت – ومازالت – ثقافة المستعمر تسيطر على تفكيرنا وتفكير روادنا الأوائل . إبان مرحلة النهضة الثقافية الحديثة، فضلا عن ذلك الدور، الذى لعبته مدارس الإرساليات، وبعض المستشرقين، الذين التوت بهم الأهواء .

هذا، ولم نشأ البحث عن المعنى اللغوى للأقصوصة، أو القاص فى معاجم أخرى لأننا – والحق يقال – قد وجدنا من خلال الفحص والتأمل، وإجراء بعض مقارنات بين المعانى والتراكيب بتلك المعاجم أنها تؤكد من خلال التكرار والترادف ما توصلنا إليه من معان، دارت حول مادة «ق . ص . ص» إلا أننا لحظنا أثناء بحثنا عن المعنى اللغوى للقصة والقاص فى المعاجم الستة، التى شملها البحث ثلاث ملاحظات هامة جديرة بالتناول، وهى :

الملاحظة الأولى : عدم تحديد معانى المفردات والتراكيب تحديداً جامعاً مانعاً – على حد تعبير المناطقة – فالمعنى الواحد

للمفردة يتلامس ويتداخل ومعانى أخرى مما أدى إلى وجود «كم» تراكمى ضخم من الألفاظ والتراكيب، أفقد اللفظة تحديدها الواضح لغوياً، وتخبطت فى طرق استخدامها، وتبددت طاقاتها التعبيرية، والدليل على ذلك أننا حينما أردنا البحث عن معنى (القصة) و(القاص) وتحديدها لغوياً، لم نعثر على معنى محدد قاطع على رغم ما بذل من جهد، فقد تلامس المعنى المراد، وتداخل ومعانى أخرى مثل : القصة الطويلة والرواية والخبر والحديث والشأن وتتبع الأثر، فضلاً عن ذلك الخلط بين معنى (القاص) و(الخطيب) و(المحدث)، وهذا أمر يلقى عبئاً كبيراً على الباحث والمبدع فى آن معاً .

الملاحظة الثانية: تشابه المواد اللغوية فى معاجمنا معنوياً ودلالياً؛ فاللاحق ينقل عن السابق دونما بحث أو تمحيص علمى جاد للجذور اللغوية، أو استبعاد المفردات القديمة، التى ذبلت وماتت على ألسنة المحدثين وأقلام الكُتّاب، ولم تعد تصلح أو تستساغ للتعبير اللغوى المعاصر، وهذه ظاهرة لا ينبغى تجاهلها فسنة الحياة وناموس الكون أن القديم يشيخ ويتهالك، والجديد يتوالد ويتواجد .

الملاحظة الثالثة : جمود المواد اللغوية فى معاجمنا فلم نر

جهودا واضحة فى إسقاط الألفاظ العتيقة، أو تطعيم المعاجم بالألفاظ والتراكيب الحديثة التى تتجلى فيها روح المعاصرة، والقدرة على المواكبة الحضارية، ومعانقة نبض العصر، فالمعاجم الأجنبية تجدد دماء مفرداتها وتراكيبها بين وقت وآخر، فتساير دورات الزمن، تتفهم روح كل عصر. وتتفاعل معه وبذلك يحدث التواصل والتلاحم بين اللغة وأصحابها .

وإنصافاً للحق نعترف بأن مجامعنا اللغوية قد تنبهت مؤخرا لهذا النقص الخطير، وراحت تعقد الدورات، هادفة حقن معاجمنا بمفردات وتراكيب وأساليب لغوية جديدة بعد دراستها وإقرارها، مع توضيح كيفية استخدام تلك المفردات المعاصرة، وبيان دلالاتها إلا أن هذه الجهود التى تبذل مازالت قاصرة، ولم تؤت بعد ثمارها المرجوة فى حياتنا اللغوية أو الثقافية .

وهذه الملاحظات، التى تناولناها هنا بقدر ما سمح المقام تحتم علينا - جميعا - سواء أكنا لغويين أو باحثين، أو مبدعين أن نولى معاجمنا اللغوية اهتماماتنا، ونخطو بها خطوات جادة على طريق المعاصرة باعتبارها المحتوى لتراث لغتنا العربية الخالدة بخلود النص القرآنى الكريم .

الهوامش

١- هو الإمام العلامة أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقى المصرى .
٢- سورة يوسف الآية (٣) .
٣- سورة القصص الآية (١١) .
٤- سورة الكهف الآية (٦٤) .
٥- لسان العرب - المجلد السابع - صفحات: ٧٣، ٧٤، ٧٥ - طبعة دار بيروت.
٦- هذا المعجم من وضع وترتيب الاستاذ لويس معلوف من القطر اللبنانى.
٧- المنجد فى اللغة والأدب والعلوم - الطبعة الجديدة - المطبعة الكاثوليكية - بيروت ١٩٦٥ .
٨- «المعجم الوسيط» الجزء الثانى - طبعة مجمع اللغة العربية بالقاهرة - مطبعة مصر ١٩٦١ .
٩- وهو من تأليف العالم العلامة أحمد بن محمد على «المقرى الفيومى»
١٠- «المصباح المنير فى غريب الشرح الكبير للرافعى» - الجزء الثانى - مطبعة مصطفى البابى الحلبى وأولاده بمصر - بدون تاريخ .
١١- وهو من تأليف الشيخ الإمام محمد أبى بكر بن عبد القادر الرازى (١٨٥٠ - ١٩٢٣م) .
١٢- «مختار الصحاح» الطبعة الثامنة صفحتى ٥٣٧ ، ٥٣٨ المطبعة الأميرية ١٩٥٤.
١٣- «معجم الأغلاط اللغوية المعاصرة» تأليف محمد العدنانى الطبعة الأولى بيروت ١٩٨٤ .

القصة القصيرة
بذور وجذور

بعد أن عرَّفنا القصة .. والقاص لغويًا، وأدركنا - معاً - ماهية، وملامح المفهوم اللغوى للقصة طبقاً لما ورد بخصوصها فى أهم معاجم اللغة العربية وأشهرها .

وجب علينا هنا أن نتقصى بذور وجذور هذا الجنس الأدبى، ونتعرف على درجة أصالته كشكل فنى فى تراثنا العربى.

وهنا يجد الدارس نفسه أمام قضية شائكة، تضاربت فيها آراء الدارسين ومؤرخى الأدب والمستشرقين وعلماء الأجناس، وحتى اليوم لم يصل دارس إلى قول فاصل بشأنها، برغم ما بذل فى دراستها وتحقيقها من جهود طيبة، من قبل أساتذة أجلاء[1] يبدو أن هذه هى طبيعة العلوم الإنسانية، التى يصعب معها التحديد الدقيق القاطع، أو التعريف الجامع المانع على حد تعبير المناطقة .

«لا شك أن القصة نشأت أول ما نشأت كنشاط إنسانى، يلبى حاجات نفسية واجتماعية ودينية وأخلاقية وتعليمية، ثم جمالية واقتصادية لدى المبدعين وجمهور المتلقين على حد سواء.

وإذا كانت القصة كظاهرة إنسانية نشاطاً ينشأ بالضرورة، ويتطور منذ طفولة الإنسان، فإنها كذلك ظاهرة إنسانية وجدت منذ وجدت المجتمعات الإنسانية المبكرة لتلبى، كما تلبى حتى اليوم، حاجات نفسية واجتماعية، وربما جمالية فى ذلك الوقت، فهى تفسر كثيراً من الظواهر الطبيعية التى تحيط بالإنسان، وتجيب على كثير من أسئلته، التى كان على الفلسفة أن تجيب عليها فى مرحلة أكثر تأخراً، ثم كان على العلم أن يجيب على كثير منها فيما بعد، ونحن نطلق عليها اليوم «الأساطير والخرافات» لكنها لم تكن كذلك بالطبع فى رأيهم، بل كانت تصل إلى مرتبة العقائد، فلم تكن تعرف بعد تلك التفرقة التى نعرفها اليوم بين عالم الواقع وعالم القصة، بل اختلط العالمان معاً كما يختلط الوهم بالحقيقة فى قصص الأطفال، ولهذا لم يفرق الإنسان فى المجتمعات المبكرة بين التاريخ والقصة، فكانت وقائع التاريخ تروى بعد حذف أجزاء منها وإضافة أخرى تشويقاً وتلبية لحاجات نفسية واجتماعية لدى الملقى والمتلقى معاً، ولم

تكن القصة محددة المعالم كما هى اليوم ...»[٢]

ومن الحقائق المعروفة أن «الشعوب فى عهدها البدائى تعجز، جهلاً منها، عن إدراك كنه الظواهر التى تحيط بها، وعن تفسير أسبابها، كما تعجز لقلة حيلتها عن درء ما تتعرض له من بطش الحيوانات المفترسة، وعصف الطبيعة الغادرة .

ومن الطبيعى أن تحاول تلك الشعوب برغم جهلها تفسير أسباب تلك الكوارث علها تستطيع بذلك أن تدفع عن نفسها أذاها، ومن الطبيعى كذلك أن يقوم تفسيرها هذا على الوهم والخرافة، وأن يتطور فيتخذ شكل القصة، وعلى ذلك نشأت القصة الأولى خرافية أسطورية ولم يلبث الكهنة - الذين ظهروا بين تلك الشعوب مدعين القدرة على درء أذى تلك القوى الخفية- أن استعانوا بتلك القصص الأسطورية البدائية فطوروها وضمنوها العقائد الوثنية الأولى .

ولعل مصر كانت المهد الأول لمثل تلك الأساطير التى صاغت العقيدة فى قالب قصصى خرافى، بيد أن بلاد فارس والهند والسند والصين لم تعدم الأساطير التى ظهرت عندها فى أزمنة مقاربة للزمن الذى ظهرت فيه مثيلاتها بمصر... ولم تلبث مدن الإغريق أن اغترفت من معين مصر أساطيرها التى بلغ

ازدهارها أوجاً لم تبلغه الأساطير فى أية بقعة أخرى من الأرض نظراً لتنوعها وتناولها بالشرح الرمزى مختلف مشكلات الوجود المحتدمة وقتذاك، وتفسيرها بالتشبيه الشعرى مختلف العواطف الإنسانية، بالغة فى ذلك أقصى ما يمكن أن يبلغه الفكر وتبلغه العاطفة فى ذلك العهد السحيق[٣]

«وعلى هذا الأساس يرجع بعض النقاد العالميين الجذور الأولى للأقصوصة إلى قدماء المصريين، وخاصة كتاب الفراعنة المشهور «حواديت الساحرة» الذى يعتمد على الأقاصيص المكتوبة بالنثر منذ حوالى أربعة آلاف عام قبل الميلاد .

وانتقلت التقاليد نفسها إلى الهندوس، والعبرانيين، والإغريق، والعرب، ولا يوجد دليل تاريخى مؤكد فى ذلك الوقت على أن هناك اتصال بين المصريين القدماء وهؤلاء، لكن التقاليد تتشابه إلى حدٍ بعيد من حيث اعتماد الحدوته على موقف واحد أساسى، ثم محاولة استخراج العبرة أو الحكمة منه. وشهدت العصور الوسطى فى أوربا نماذج متأثرة بالتقاليد نفسها من خلال الإغريق والعرب ...»[٤]

«بيد أن تلك الأساطير كانت مقيدة بقيد الدين الوثنى فعاقها ذلك عن المضى قدماً فى ميدان التطور الذى لم تلبث سنته أن

قضت بتحررها شيئاً فشيئاً من ذلك الرباط، فظهرت في إهاب جديد احتوى الأحداث التاريخية مطعمة بالتهاويل الأسطورية، وإذا بهذه الأعمال الأدبية التي مزج فيها الخيال بين التاريخ والأسطورة تصبح أهم حلقة من حلقات تطور القصة ...»(٥)

وهنا يطرح التساؤل نفسه: هل كانت كذلك الحال في الجزيرة العربية؟ وهل عرفت جزيرتنا العربية القصص ذات الطابع الأسطوري؟.. وما الأسباب الموضوعية وراء ذلك؟ يجب أن نتريث قليلاً، وألا نتسرع في الإجابة «إذا عدنا الآن إلى الجزيرة العربية، ومحصنا قصصها القديمة الأولى التي استطاعت أن تصل إلينا عبر التاريخ وجدنا أنها تكاد تخلو من الطابع الأسطوري، بل إن هذا الطابع الذي بدا أشد وضوحاً في الأعمال القصصية التي تلتها، لا سيما في قصص (ألف ليلة وليلة)، لم يكن الأغلب الأعم بحال، ولابد أن يحفزنا ذلك إلى التساؤل عن السبب في اختلاف القصص العربية القديمة عن قصص البلاد الأخرى .

لم يعد اليوم من شك في أن البيئة الجغرافية، والظروف الاقتصادية تلعب الدور الأخطر في تنشئة الشعوب، وبناء سجاياهم وأخلاقهم، وتكوين تصوراتهم ومثلهم الفكرية، فلننظر

إلى هذه الحقيقة العلمية، ونمتحن الظروف الطبيعية والاقتصادية التى لابست حياة الأمة العربية القديمة توخياً لتفهم كنه الاختلاف بينها وبين سائر الأمم التى عاصرتها أو كادت.. توشك الصحراء أن تعم الجزيرة العربية التى تشبه مدنها ومراعيها وعيون مائها الغارقة فى جوف الصحراء جزائر صغيرة يحيط بها عباب زاخر، وقد يتبادر إلى الذهن أن الحياة التى تكتنفها مثل تلك القفار الموحشة القليلة الموارد قاسية بإيحاشها وفقرها، جديرة أن تطبع ساكنيها بالخشونة والقسوة، بيد أن هذا إن صح من ناحية فإن جلال الصحراء وفتنتها وروعتها جديرة من ناحية أخرى أن تطبعهم بطابع مضاد، ومن ثم نستطيع أن نفسر ما تميز به العرب من صفات متناقضة، فهم يتحلون بالرقة والحساسية الشديدة، والشاعرية المرهفة إلى جانب ما اتصفوا به من فروسية، وصبر وجلد، وقوة شكيمة وصلابة عزيمة، وإذا كان العربى فى طوره الحضارى قد سكن المدن فإن أثر الصحراء ظل متمكناً منه، والصفات المتولدة من ذلك الأثر ظلت متأصلة فيه، فهو وريث أولئك الذين عاشوا من قبل فى مضارب الخيام يسرحون الطرف منطلقاً فى حرية إلى حيث تصل الأرض إلى السماء، ويستافون عبير الصحراء النقى

المنعش، وينعمون بهدأة الليل الساحر، ويرعون النجوم المتألقة في السماء الصحراوية الصافية الباهرة. إنه لم يرهب الطبيعة المتبرجة له كما رهبتها الشعوب الأخرى التي عانت منها الويلات، فإذا عصفت عواصف الصحراء لم ينزعج لأنها لن تلبث أن تهدأ دون أن تمسه بأذى، وإذا التمع البرق ودوى الرعد لم يشعر إلا بالفرحة لأنه بشير هطول الأمطار، التي يتلهف عليها، وإذا فاض وادي العقيق لم يهلك له حرثاً أو نسلاً بل خلف من بعده الاخضرار والازدهار، إن الطبيعة لم تبث فيه المخاوف، ولم تستثمر الأوهام التي تصاغ منها الأساطير، ولكنها بثت فيه أجمل المشاعر، التي ترقص لها النفوس فتصوغ الشعر على وقع هذا الرقص المنغوم، وبذلك كان الشعر الغنائي أول ما بزغ في سماء الأدب العربي..»[٦]

فلم تكن ظروف البيئة العربية القديمة - حقيقة - مهيأة لظهور (القصة الأسطورة) في تراثنا العربي لأن «هناك أربع نظريات لنشأة الأسطورة:

نظرية التفسير الديني: ويرى أصحابها أن الأساطير في أصلها قصص دينية ورد ذكرها عند كل شعب في كتبه الدينية، وهذا هو سبب تشابهها عند مختلف الشعوب .

ثم نظرية التفسير التاريخى: وخلاصتها أن أبطال الأساطير كانوا فى الأصل بشراً حقيقيين قاموا بأعمال عظيمة ثم نسج حولهم الخيال الشخصى على مر العصور والقرون قصصاً رفعتهم إلى مصاف الآلهة أو أنصاف الآلهة .

ثم نظرية التفسير الرمزى: وترى أن الأساطير ما هى إلا طريقة رمزية للأفكار الدينية أو الأخلاقية أو الفلسفية، ثم فقدت مع مرور الزمن معناها الرمزى واحتفظت بالمعنى الروحى .

ثم النظرية الطبيعية: التى تقول إن الأساطير نشأت تفسيراً لظواهر الطبيعة، التى يخافها الإنسان البدائى، ويعجز عن تفسيرها كالصواعق والرعد والبرق..»(٧)

«إن الصعاب التى أحاطت بالعربى فى صحرائه لم تكن من النوع الذى يبث المخاوف، ويشحن الذهن بالأساطير والخرافات فإذا كانت الشعوب الأخرى قد خافت الوحوش الضارية فإن الحيوانات الأليفة كالظباء والوعول والأرانب هى التى كانت تسكن الجزيرة، ولا تخيف قطانها بل تخاف منهم، وإذا خشيت الشعوب الأخرى عدواً مجهولاً تتوقع انقضاضه عليها من حيث لا تعلم طمعاً منه فى خصوبة أرضها، فإن الجزيرة قلما تعرضت لمثل هذه الغزوات، فالحروب فيها كانت تدور بين قبائل

يعرف بعضها بعضاً، ولا يعرف أحدها الخوف من المجهول، وإذا كان الحظ فى البلاد الأخرى يلعب دوراً كبيراً فى توفير الخيرات لأهلها فيحفزهم ذلك إلى ابتداع آلهة وثنية تعينهم على النجاة من الشر وإصابة الخير، فإن العرب الذين لم يتهددهم إلا الموت جوعاً وعطشاً، كانوا يعرفون أين تقع عيون الماء التى تمتد من حولها المراعى، بل يعرفون أن لا سبيل إليها، أو الاحتفاظ بها، إلا الحرب، ولا اعتماد فى ذلك إلا على شجاعتهم وحد سيوفهم، وعلى هذا لم يعتمدوا على أربابهم بقدر ما اعتمدوا على أنفسهم، فتأصلت فيهم الشجاعة بدل الخوف، والرأى المتزن بدل الوهم وإذا كان التيه فى الصحراء قد تهددهم بالفناء وقتاً ما، فإنهم لم يلبثوا أن عرفوا معالم بلادهم معلماً معلماً، وتميز أدلاؤهم بمعرفة ودقة لم يتصف بهما أدلاء البلاد الأخرى، فأمنوا بهذا الضلال والضياع وسط المهامة المتشابهة.

إن الألفة قد توشجت على الأغلب بين العربى وصحرائه، بدل أن تقوم الصلة بينهما على خوف وفزع، أسفر ذلك عن تميز الآثار الأدبية العربية الأولى بتفكير طبيعى إنسانى، وتعبير واقعى مباشر، لم يشوهه خيال مريض، يقطع صلته بالواقع، ولعل هذه الميزة كانت أهم خصائص ذلك التراث الأدبى الرائع،

وهى أهم خصائص الأدب عامة، وقد تحلت بها الآداب العالمية فى البلاد المتحضرة بعد أن تخلصت من مخاوف الحياة البدائية وأوهامها.

لقد بدأ الأدب العربى شعراً غنائياً – كما سلف القول – ثم تطور هذا الأثر الأدبى إلى شعر قصصى يصور وقائع الحروب، التى كانت لا تهدأ بين القبائل سطواً على عيون الماء، أو طلباً للثأر، وكان ذلك الشعر نواة القصة العربية...»(٨)

وإذا أردنا أن نلخص هنا أهم خصائص القصة العربية التراثية فى تلك المرحلة فسنجد أنها قد اعتمدت «على الأحداث أساساً، وتسلسلت هذه الأحداث فى ترتيب زمنى إلا فى حالات قليلة، وأبطال القصص شخصيات إما فى السلطة كالنبلاء والملوك، وإما أبطال شعبيون يمثلون أحلام الجماهير والمثل الأعلى، الذى يتوقون إلى تحقيقه، وأما ظهوره فلتخليصهم مما يعانون منه، أما الأسلوب فهو مسجوع أحياناً يتخلله أبيات من الشعر من حين لآخر، لاسيما حين يحتدم الموقف كما هو الحال فى سيرنا الشعبية، أو شعر خالص كما هو الحال فى الملاحم.. وذلك حتى يسهل حفظه وتناقله على شفاه الرواة .

أما المؤلف فهو غير محايد، إذ يتدخل من حين لآخر مناصراً

شخصية على أخرى، وأحياناً يتدخل للشرح والتنبيه، كذلك لا نستطيع أن نحدد للقصة أصلاً واحداً، فلكل عصر روايته بل لكل راوٍ روايته بعد أن يحذف من الرواية السابقة، ويضيف إليها بما يتفق والمضامين الاجتماعية والأسلوبية لعصره، ولذلك فعند تحقيق نص من هذه النصوص لا يكون المنهج هو مطابقته على نص أصلى كما هو الحال فى النص المطبوع، بل يكون المنهج هو دراسة تطور الروايات المختلفة للموضوع القصصى الواحد...»[٩] .

ومن خلال ما تقدم، وعلى ضوء فهمنا لمفهوم القصة القصيرة، وطبيعتها الفنية المرنة «نستطيع أن نقول إن تراثنا العربى عرف (القصة - الخبر) أو (القصة - التاريخ)، كما عرف النادرة أو الحكاية الشعبية، وقصص الحيوان، والقصة الفلسفية، والمقامة التى بدت فيها - بشكل ملحوظ - الصفة الفنية.. بل لقد عرف التراث العربى المجموعات القصصية، التى تمتاز عن كثير من مجموعاتنا القصصية المعاصرة، بأنها كانت تندرج تحت موضوع واحد مثل كتاب (البخلاء) للجاحظ المولود عام ١٦٠هـ ، والمتوفى عام ٢٥٥ هـ، وكتاب (المكافأة وحسن العقبى) لأحمد ابن يوسف المتوفى عام ٣٣٩ هـ، وكتاب (الفرج

بعد الشدة) للتنوخى المولود عام ٣٢٧ هـ، والمتوفى عام ٣٨٤ هـ، وكتاب (مصارع العشاق) لابن السرَّاج المولود عام ٤١٧هـ، والمتوفي عام ٥٠٠ هـ، بل إن بعض هذه الكتب مبوب، يجمع كل باب مجموعة قصصية تحت موضوع واحد أكثر تحديداً، فأحمد بن يوسف الذى كان كاتباً فى خدمة الطولونيين بمصر ينقسم كتابه إلى ثلاثة أبواب، المكافأة على الحسن، فالمكافأة على القبيح، وأخيراً: حسن العقبى.

فإن لم تكن القصص تندرج تحت موضوع واحد، فقد حرص مؤلفوها، أو جامعوها على أن يربطوا بينها برباط فنى على نحو ما نجد فى قصص (ألف ليلة وليلة) فكلنا يعرف قصة الملك شهريار، الذى اكتشف خيانة امرأته مع عبد أسود، فراح يتزوج كل ليلة بعروس يقتلها فى الصباح انتقاماً ممن خانته، وحتى لا يعطيها فرصة لخيانته، إلى أن تطوعت شهر زاد لإنقاذ بنات جنسها، واحتالت على الملك بأن تبدأ كل ليلة قصة لاتتمها إلا فى اليوم التالى، وهكذا ارتبطت قصص هذه المجموعة بهذا الخيط الفنى، وهو ما يعرف بـ «القصة الإطار» .

وإذا كانت (ألف ليلة وليلة) قد نقلت بعض أصولها عن الفارسية أو الهندية، فهناك السير الشعبية، التى حفل بها الأدب

العربى مثل :(السيرة الهلالية) و(سيرة عنترة) و(الأميرة ذات الهمة) و(حمزة العرب) و(على الزيبق).. إلخ، والسيرة قالب يتأرجح بين المجموعة القصصية والرواية، لأن السير فى الواقع يمكن النظر إليها كمجموعة قصصية،. لكنها أكثر ارتباطاً مما هى فى (ألف ليلة وليلة) فلا تجمع بينها مجرد حيلة عروس تريد أن تبقى على حياتها مع زوجها الراغب فى القتل والانتقام، بل يجمع بينها بطل السيرة، لهذا فالقصة التالية تستفيد - ولا نقول تبنى - من القصة السابقة، ففى سيرة على الزيبق بن حسن رأس الغول - مثلاً - نجد أنه إذا استولى الزيبق فى إحدى قصصه على السيف المرصود فإنه يستعمله فيما يتلو ذلك من قصص، والزيبق لا يكاد ينتهى من ملعوب إلا ليبدأ آخر (والملعوب اختبار لقوة البطل وشجاعته وذكائه فى إطار الحدود الإنسانية، أي مع أنداد له من عالم الإنسان، أما النفيلة فهى اختبار للبطل فيما وراء الحدود الإنسانية، حيث يلتقى بجان أو سحر أو حيوان خرافى أو أشياء مرصودة).. وكان كل ملعوب وكل نفيلة لها عقدتها الخاصة بحيث تصبح قصة قصيرة مستقلة إلا أنها ترتبط مع غيرها من القصص من ناحية أخرى.. ثم يلتقى الزيبق بأبطال يشبهونه، وإن كانوا أصغر منه شأناً،

ويتكرر معهم ما سبق وقوعه مع بطلهم فهم تكرار التكرار، وهكذا تتعدد القصص فى قصة واحدة طويلة، فهناك شخصية واحدة تربط بين القصص هى شخصية صاحب السيرة، لكنها جامدة لا تتطور حتى إنها تشيخ فجأة دون تمهيد فى قصص سابقة، وجمود الشخصيات يسلبها أية خبرة فلا تحذر شراً جديداً بسبب شر مماثل وقعت فيه من قبل، كأنها لا ذاكرة لها، وهذا بسبب استقلال كل قصة عن الأخرى...»[١٠]

ولا تفوتنا الإشارة هنا بأن قصص (سيرة على الزيبق) تميزت بطابع فانتازى، وقد تمثلت الفانتازيا خلال تلك القصص «فى تجاوز الحدود الزمانية والمكانية فمثلاً نجد أن حوادثها تقع عندما كان أحمد بن طولون يحكم مصر، وهارون الرشيد على رأس الخلافة فى بغداد، ونحن نعرف أن بين نهاية حكم هارون الرشيد وبداية حكم ابن طولون ستين عاماً، كما كان على الزيبق يتردد فى طفولته على الأزهر، وهو الذى أنشىء أيام الفاطميين بعد حكم ابن طولون بسنوات: أما تجاوز الحدود المكانية فيتمثل فى قدرة البطل على التنقل بسرعة إلى أماكن نائية والعودة منها بالسرعة نفسها، كذلك تتكرر الصدفة، والصدفة فى العمل الفنى تعنى عدم وجود المبرر أو عدم التمهيد لما سيقع .

وهناك طريقة ثالثة للجمع بين مجموعة من القصص نجدها فى (ألف ليلة وليلة) أيضاً، تلك هى طريقة القصص المتداخلة، أى رواية قصة من داخل قصة، ومن يقرأ قصص (ألف ليلة وليلة) بتأن سوف تتجلى له هذه الطريقة بوضوح تام .

وهكذا نجد أن العرب لم يعرفوا القصة القصيرة فحسب، بل عرفوا المجموعات القصصية، وحرصوا على أن يبرروا وجودها معاً، مرة عن طريق الموضوع الواحد، ومرة عن طريق القصة الإطار ومرة ثالثة عن طريق التداخل»[١١] .

ومن ثم تأكد مرة أخرى بأن القصة العربية التراثية كانت بدورها نواة القصة الحديثة إبان مراحل تطورها، بل تعد نواة دوحة القصص العالمى التى ترعرعت وتفرعت، حتى وصلت إلى ما وصلت إليه اليوم، ونحن لا نقول ما نقول عن عزة وتفاخر بتاريخ أمتنا العربية، ولا نلقى الكلام على عواهنه، فإنما الحق أحق أن يتبع، وقد قدمنا الأدلة على صحة ما ذهبنا إليه .

«فإذا أردنا أن نلقى نظرة سريعة على الخصائص الفنية لأشهر أنواع القصة القصيرة كما عرفها التراث العربى فيمكننا إيجازها فيما يلى :

أولاً : القصة الخبر: وهى كما قلنا تجمع بين التاريخ والفن

فقائلها يحرص على تتبع مصدرها كأنها وقعت فعلاً، وقد تكون كذلك حقاً، لكن لا شك أن انتقالها من جيل إلى آخر حذف منها، وأضاف إليها، لذا وجدت أكثر من رواية تعبر عن عصرها، ومن الخطأ فى هذا المجال اعتبار أن هناك أصلاً واحداً، وأن بقية الروايات تحريف لها فنحن فى مجال فن، ولسنا فى مجال تاريخ، ولا تخدعنا محاولة القاص إيهامنا أنه ينقل عن واقعة حقيقية، وليس حرص الراوى على ذكر مصادره إلا نوعاً مما يعرف بعملية الإيهام بالواقع على نحو ما كان يفعل كتاب القصة الغربية فيما بعد، حين كانوا يزعمون أنهم وجدوا قصتهم بين مخلفات قريب أو صديق مات، أو أنها وصلتهم بالبريد ... إلى آخر هذا الإيهام بأن أحداث الراوية وقعت فعلاً .

والحركة فى (القصة - الخبر) من الخارج فقط، وقد يكون فيها شىء من الرمز ومن المعنى، لكنها قلما تكشف لنا عن الخوالج النفسية لشخصياتها، أو صراعهم الداخلى بين عاطفتين متناقضتين .

لهذا يجب أن نفصل بوضوح بين فنية هذا القصص الذى يبدعه قصاص مجهول المصدر، وتتداوله الأجيال، أو مسند إلى سلسلة الإسناد المعروفة بالعنعنة، أى عن فلان عن فلان، أو

الذى يرويه أفراد معلومون من الرواة والمؤرخين على أنه تاريخ وخبر، وبين القصص المعاصر، الذى يبدعه أفراد على أساس فنى يعى أصحابه تطوره، ويحاولون أن يلتزموا خطه، وإن أضافوا إليه فلا تستخدم المعايير نفسها فى نقد وتقييم قصة للجاحظ فى (البخلاء) وأخرى لمحمود تيمور فى إحدى مجموعاته.

ثانياً : النادرة وتتميز بما يلى :

من حيث الحجم قصيرة نسبياً :

ولا يزال الاهتمام بالحركة الخارجية أكثر من الحركة الداخلية للإنسان، وهو طابع معظم قصص تلك المرحلة، ثم وجود مغزى تدور حوله النادرة، إما فى شكل نقد أو سخرية من وضع ما، أو من نمط من أنماط الشخصية، وإما فى شكل عظة إنسانية.

وأبطالها عادة ما يكونون من الظرفاء أو السكارى أو البخلاء أو المغفلين الحمقى أو الأذكياء، وتغلب عليها المفارقات التى تنتج عن الغباء أو البلادة أو الخدعة .

وهى قلما تتجه إلى الخوارق، ومعظمها يختتم بلفتة ذكية غالباً ما تبعث على الابتسام، وهى سريعة الحفظ والانتشار

بسبب ما فيها من مفارقة، وما تثيره من ضحك، ولقصرها الشديد، ولأنها تستخدم للتشبيه أو السخرية أو التعليق على مواقف مشابهة فى الحياة الواقعية، ومن أشهر النوادر العربية: «نوادر جحا» و«أبو النواس» .

ثالثا : قصص الحيوان : وقد تأثر فيها العرب بالتراث الأدبى فى كل من الهند وفارس على نحو ما نرى فى كتاب (كليلة ودمنة) .

وحكايات الحيوان قصيرة بأحداثها، وأبطالها حيوانات تتحدث وتتصرف كالناس، وتحتفظ مع ذلك بسماتها الحيوانية، وكلها تقصد إلى مغزى أخلاقى، وتتكئ فى أحيان كثيرة على دلالات رمزية، مستمدة من صفات حيوان معين، أو طباعه .

رابعاً : فن المقامة: لم يبدأ فى النثر العربى مكتمل البناء على النحو الذى عرفناه عند الهمذانى والحريرى، بل على حد تعبير الدكتورة بنت الشاطىء - أمضى طفولته الأولى فى الأساطير والحكايات الشعبية القديمة للعرب، ثم فى الروايات والأحاديث القصصية التى فُسِرت بها بعض أمثالهم، حتي ظهرت المقامات فى كتب التعليم اللغوى فى القرن الثالث الهجرى، تحتال بوضع مادة الدرس فى قالب مشوق. كما ظهرت الآمالى، وأكثرها عن

(ابن دريد) هى المرحلة الحاسمة، التى نقلت هذا الفن من حالته التعليمية إلى الفن الخالص فى العرض، وإن عادت بعد ذلك فردت إلى أصلها التعليمى بعد مقامات الحريرى .

وهناك إجماع على أن بديع الزمان الهمذانى (٣٥٨ - ٣٩٨هـ) الذى عاش فى القرن الرابع الهجرى، وتوفى وهو فى الأربعين من عمره، هو الذى وضع أصول المقامة الفنية، ثم جاء بعده الحريرى بنحو قرن (٤٤٦ - ٥١٦هـ) ثم قلدهما من بعدهما كثيرون من أشهرهم فى العصور الوسطى (السيوطى) المتوفى٩١١هـ، وفى العصر الحديث (اليازجى) (١٨٠٠ - ١٨٧١م) ويتلخص موضوع المقامات فى أن راويها، وهو عيسى بن هشام عند الهمذانى، والحارث بن همام عند الحريرى يمر ببلد من البلاد فى بعض أسفاره فيلتقى بأديب متصعلك، وهو (أبو الفتح الاسكندرانى) عند الهمذانى و(أبو زيد السروجى) عند الحريرى، يقوم بحيلة من حيله فيعرفه الراوية بعد مشقة لإحكامه التنكر، ثم ينتحى به ناحية بعد أن فاز الصعلوك بما استطاعته موهبته من أموال الناس، فيعتذر له الصعلوك بأن الزمان لم يبق له إلا هذه الطريقة لكسب القوت، ويكون الاعتذار فى أغلب الأحيان أبياتاً من الشعر تختم بها المقامة.

وقد اختلف الرأى فى المقامة فالبعض يرى أنها ليست لها أية قيمة قصصية، وإن كانت قد وضعت فى القالب القصصى، وكل الهدف الذى يرمى إليه المؤلف هو الموعظة أو النكتة أو الألغاز اللغوية والنحوية، فالمقامة فى نظر هذا الرأى هى مجرد حديث أدبى بليغ أساسه العرض الخارجى، والحيلة اللفظية، لكن هناك رأياً آخر يرى أن كل المقامات ليست فى مستوى فنى واحد، وبعضها يكاد يقارب فن القصة القصيرة حتى بمعناها الغربى الحديث، وإن كانت أكثرها لا تحتوى حقاً إلا على زخرفة لفظية وحشد لألفاظ منتقاة، وتشتمل على نسبة كبيرة من غريب الكلام.

على أية حال، فالمقامة تتميز عن بقية الأنواع الأخرى بأن لها مؤلفاً معروفاً، وأنها وضعت خصيصاً لأغراض أدبية، وأن الصنعة – وربما التطرف فى الصنعة – واضحة وضوحاً لا ريب فيه، لعل أميزها ذلك السجع الذى أصبح سمة من سماتها لا ينفصل عنها ...»(١٢) .

«إن المقامات سدت فراغاً فى عالم القصة العربى، فقد طرقت نوع القصص النقدى على نحو لم يطرق من قبل، فصورت عيوب أهل زمانها تصويراً قصصياً طريفاً، والعجيب أن أدبنا الحديث بدأ محاكياً المقامات دون ألوان القصص العربية القديمة

الأخرى، فقد ظهر كتاب عيسى بن هشام، منسوجاً على غرارها، ثم ظهرت «ليالى سطيح» ناهجة ذلك النهج، وفى أثناء ذلك ظهرت مقامات اليازجي وغيره، ولعل ذلك يرجع إلى أن التذوق الأدبى إبان نهضتنا الحديثة - وهو كذلك إبان فترات النهضات عامة - كان لا يزال بدائياً لا تصله إلا المحسنات اللفظية والصنعة الكلامية..»(١٣) .

خامساً : «قصص الخوارق أو الحكايات الخرافية» : وهى القصص المنسوجة حول الكائنات ذات القوة الخارقة فيما يظن العامة مثل الجان وحكايات السحر، وهى بقايا معتقدات تصل فى تاريخها إلى أقدم العصور.

وأول شىء يستدعى نظرنا فى قصص الخوارق - كما ترى الدكتورة نبيلة إبراهيم فى كتابها (أشكال التعبير فى الأدب الشعبى) هو اتجاهها الأخلاقى، فهى تكافىء الخير بخيره والشرير بشره، ولكن ذلك لا يتحقق فى كل القصص، فالأميرة التى نامت مائة عام، والأمير الذى جاء ليوقظها ويتزوج بها، لم يقدما أعمالاً خيرة يكافأن عنها، كما أنهما لم يظلما فى الحياة حتى يرفع مبدأ العدالة عنهما الظلم، ولا يفسر ذلك إلا ميل الإنسان إلى كل ما هو عجيب سحرى من ناحية، وإن قصص

الخوارق لا تصور علاقة الإنسان بعالمنا الخارجى فحسب، وإنما تصور كذلك صراعه مع عالمه الداخلى من ناحية أخرى .

والبطل فى قصص الخوارق تنقصه تجربة البعد بينه، وبين العالم المجهول، كما أنه لا يقابل شخوص هذا العالم مقابلة المتعجب، وإنما يقابلها مقابلة المساوم فى سبيل الوصول إلى مأربه، كذلك تميل شخصيات قصص الخوارق إلى التسطيح، فهى أشكال بلا أجساد «كأنهم يعيشون بلا واقع داخلى، ولا عالم يحيط بهم، فإذا حكت الحكاية الخرافية أن البطل جلس يبكى، فهى لا تفعل ذلك لكى تنقل إلينا حالة نفسية، وإنما تتخذ من ذلك وسيلة لاستمرار السرد وإدراك الهدف، فما إن يفعل البطل هذا حتى تظهر له الكائنات المساعدة، فتأخذ بيده لكى توصله إلى هدفه، والبطل لا يمتلك – نتيجة لهذا الأسلوب التسطيحى – طاقة من الذكاء وإنما يمتلك الموهبة المقدرة له من قبل، ومن خواص هذه الموهبة أنها مؤقتة وليست دائمة، تظهر فى فترة الأزمات التى يمر بها البطل، ثم تختفى بعد ذلك، ويندرج تحت هذا الأسلوب التسطيحى فى الحكاية الخرافية اختفاء الأبعاد الزمانية، حقاً أنها تصور شخوصاً مسنة، وأخرى صغيرة السن، وتحكى عن الأخ الأكبر والأخ الأصغر،

ولكنها لا تصور أناساً يعيشون فى الزمن، بمعنى أنهم يهرمون ويعيشون الماضى والمستقبل، فالأميرة تنام ثم تصحو وهى لاتزال شابة جميلة، وكأنها لم تكبر يوماً واحداً.»

هذا إلى أن قصص الخوارق تجريدية، لا تعرف شخصياتها الظلال بل هذا غنى، وذاك فقير كما فى قصة (سندريلا)، وهذا حسن الحظ وذاك سيء الحظ، وشاب ومُسن.... إلخ .

ويندرج الأسلوب الانعزالى تحت نزعة التجريد، فالبطل منعزل عن الزمان والمكان، وعن الأهل والأقارب، كما أنه يسمو فوق الواقع الداخلى والخارجى، فلا يحس بالتعب، ولا عواطف الغضب أو الثورة...»(١٤)

وعلى الرغم من كل ذلك «لايزال بيننا أناس ينكرون على العرب كل ميزة حضارية، وينظرون بعين الاستهانة والازدراء إلى آياتهم الباهرة فى ميادين الأدب والفن والعلم، وقد شملت استهانتهم وزرايتهم فيما شملتا القصة العربية القديمة، وسندهم فى ذلك أن قصص العرب كانت إما أخباراً أو حكايات أو شعراً روائياً، فهى لا تشبه القصة الحديثة التى نعرفها بحال، وعلى ذلك لا تستحق أن تسمى قصصاً ! ...

ولا يحتاج المرء إلى إمعان نظر طويل ليدرك أن تطبيق هذا

الرأى يؤدى إلى انقطاع الصلة بين الأشياء وأصلها، ومن ثم تنقطع الصلة بين الحاضر والماضى، وذلك مستحيل لأن الحاضر يقوم على الماضى... إن الماضى أساس الحاضر، ومتى انهار الأساس انهار ما يقوم عليه، وتطور الأشياء عبر القرون لا يفقدها صلتها بأصلها، كما لايفقدها اسمها وإلا قلنا إن القدماء لم تكن لهم بيوت يقطنونها، وأثواب يرتدونها، وطعام يأكلونه، لأن بيوتهم وأثوابهم وأطعمتهم تختلف عن مثيلاتها فى الوقت الحاضر! ... إن ذلك لا يختلف قط عن قولهم إن العرب لم تكن لهم قصة.

إن هؤلاء المعترضين المنكرين شكليون، بل إنهم مغرقون فى الشكلية؛ فهم يرون متأثرين برأى أرسطو فى الشكل والموضوع، وإن مضمون كل شىء يختلف إذا اختلف شكله، فإذا اختلف شكل القنينة مثلاً فقد تصبح دورقاً، وقد تصبح كوباً، وذلك يتوقف على كيفية تغيير شكلها، وليس هناك من ينكر صحة هذا النظر، ولكنهم يخطئون فى تطبيقه، فهو إذا انطبق فى الحالة التى يتغير فيها شكل الشىء صناعياً، فهو لا ينطبق فى حالة تطور الشكل تطوراً طبيعياً، فالطفل حين يكبر ويبلغ الشيخوخة لا يصبح شخصاً آخر لأن شكله تغير، ولكنه يظل الشخص

نفسه، ويحمل الاسم ذاته، وإن اختلف من حيث الشكل والمضمون عن أيام طفولته اختلافاً كبيراً .

بيد أن أولئك المنكرين قد يقطعون شوطاً أبعد فى إنكارهم فيزعمون أن القصة العربية الحديثة ليست وليدة القصة العربية القديمة، ولم تصل إلى ما وصلت إليه عن طريق التطور الطبيعى، ولكنها جاءت بادىء الأمر محاكاة للقصة الأوربية الحديثة، ثم أخذت تكتسب خصائص ومقومات ذاتية، ومع التسليم الجدلى بصحة هذا الرأى، وهو غير صحيح على إطلاقه، فإننا نجد وجهة نظرهم هذه انعزالية كوجهة نظرهم السابقة. فهم إذا كانوا قد عجزوا هناك عن تبين الصلة بين شواهد الحضارة وأصلها فقد عجزوا هنا عن تبين الوحدة الحضارية - فى عمومها - تلك الوحدة الناشئة عن تزاوج الحضارات وتطورها لدى تنقلها من بلد إلى بلد..»[١٥] ونحن نعرف - علي سبيل المثال - أن انتشار الحضارة العربية فى أنحاء العالم القديم قد أنشأ بيئة ثقافية جامعة، كانت تترامى وتتوالى لاتقسمها الحدود ولا تردها الموانع، ينصهر فيها ميراث الحضارات القديمة الأسيوية والإفريقية والإغريقية.

«وقد أشار بعض مؤرخى الأدب الأوربيين إلى أن (بوكاشيو)

فى إيطاليا، و(شوسر) فى إنجلترا، و(دون جوان) صاحب كتاب (الديوان) فى أسبانيا، لم يتأثروا فحسب بالقصة العربية فيما كتبوه من قصص، ولكنهم اقتبسوا منها، ونقلوا عنها، وهؤلاء هم الذين وضعوا البذور الأولى للقصة الأوربية الحديثة، ومن ثم تكون قصصنا العربية - حتى فى حالة تأثرها بالقصة الأوربية متصلة بالقصة العربية القديمة من طريق مباشر، وطريق غير مباشر، إن القصص الموغلة فى القدم، والمختلفة شكلاً ومضموناً عن قصص العصر الحاضر، هى نواة القصة الحديثة، وقد تطورت على مر العصور، واكتسبت صفات جديدة شكلية وموضوعية فى تنقلها من عصر إلى عصر، ومن بلد إلى بلد، حتى وصلت إلى ما وصلت إليه فى المرحلة الحاضرة، التى هى مجرد مرحلة تطورية ليست بالأولى أو الأخيرة...»[١٦]

«ويسلم البعض بأن العرب عرفوا القصة، ولكنهم لم يعرفوها إلا منذ ترجم ابن المقفع كتابه (كليلة ودمنة) فى مطلع القرن الثانى الهجرى، وعلى رأس هؤلاء المستشرقين أرنست رينان الذى يعلل ذلك بسببين رئيسين: أولهما: أن العقل السامى يميل بطبيعته إلى التجريد، ولا ينزع إلى التجسيم.. وثانيهما: أن البيئة الصحراوية التى عاش فيها العرب لم تكن غنية بالمناظر

المتنوعة، فلم تمنحهم المخيلة المبتكرة التى تتوافر للغربيين. وقد ردد هذا الكلام، أو قريباً منه بعض كتاب العربية - وربما كانوا متأثرين برأى هؤلاء المستشرقين - مثل عبد العزيز البشرى فى كتابه (المختار) وأحمد أمين فى (فجر الإسلام) والعقاد فى (الفصول) وتوفيق الحكيم فى (زهرة العمر) فهؤلاء اتفقوا - ولتعليلات مختلفة - على أن العرب لم يعرفوا القصة إلا فى عصور متأخرة كالعصر العباسى .

وهؤلاء المعترضون يأخذون على القصة العربية القديمة أنها كانت أقرب إلى الخبر أو التاريخ، وبالتالى أقرب إلى الواقع، بينما هى اليوم لها وجودها المستقل عن الواقع، وإن كانت مستمدة منه، ولكن ذلك لم يكن حال القصة العربية فقط، بل هو حال كثير من الفنون الأخرى وأبرزها الفن التشكيلى الإغريقى، فالأوربى؛ فقد كان هذا الفن حتى عصر النهضة يقاس بمدى دقة انطباقه على الواقع المأخوذ عنه، ودوره ينحصر فى اختيار هذا النمـوذج دون ذاك، ومن هنا رأى «أفلاطون» أن الفن هو تقليد التقليد، باعتبار أن الواقع الذى يأخذ عنه الفن، ويقلده ليس إلا تقليداً لما فى عالم المثل، فإذا صور أحد الرسامين مقعداً فإنه يقلد هذا المقعد، والمقعد بدوره ليس إلا تقليداً للمقعد

الموجود فى عالم المثل، وقد قطع الفن التشكيلى الحديث صلته المباشرة بفكرة التقليد، وترك هذه المهمة لآلة التصوير، وطرق ميادين لا تستطيع أن تسجلها آلة التصوير كهواجس الإنسان الداخلية وتناقض مشاعره، ومع ذلك فإن أحداً لا يجرؤ على إلغاء كل ما رسم من لوحات، وما نحت من تماثيل قبل عصر النهضة من تاريخ الفن، (فالقصة - الخبر) أو (القصة - التاريخ) شبيهة تماماً (باللوحة - الواقع)، كل منها مرحلة من مراحل الفن الذى تنتمى إليه .

إن تعريف القصة تعريفاً حقيقياً، وفهمها فهماً موضوعياً، لا يتم إلا من خلال تطورها، أما التعريف السكونى المرحلى المؤقت فهو تعريف قاصر ينبع من قصر نظر الدارس الذى لا يرى أبعد من حاضره...»[١٧] .

وهكذا نرى - على ضوء إدراكنا - أن القصة القصيرة تتطور شأنها فى ذلك شأن مبدعها، وأنها مرت فى مراحل متعددة، وأنها تلبى حاجات اجتماعية ونفسية عند الإنسان منذ طفولته كفرد ومنذ طفولته كمجتمع بدائى، ولا تزال تقوم بدورها فى مجتمعنا المعاصر «فلا عيب فى تأثرنا بها، فهى تراثنا قبل أن تكون تراث غيرنا من الأمم، إن الأمة الآخذة فى النهوض لا

تبنى لها صرحاً حضارياً خاصاً بها بادئة من الصفر؛ فالحضارة خاصة بالإنسانية جمعاء، والأمم كافة تتناقلها، ولكن كل أمة تطبع الحضارة الإنسانية بطابعها، وتضيف إلى صرحها الضخم أحجاراً جديدة حين تبلغ المستوى الحضارى الذى يمكنها من ذلك، والذى نطالب به أدباءنا ومفكرينا ألا يفكروا فى الانعزال عن العالم وحضارته، ليبنوا لهم صرحاً حضارياً خاصاً بهم، مبتدئين من البداية، فهذا مستحيل، ولكنهم سيحققون المجد الأكبر إذا أضافوا قمماً جديدة إلى صرح الحضارة العالمية مستعينين بتراث الأمم الفكرى، على أن يبدأوا بالاستعانة قبل كل شىء بتراثهم العربى الماجد...»[١٨].

الهوامش

١- أمثال : عبد العزيز البشرى، وأحمد أمين، وعباس العقاد، وتوفيق الحكيم، وقد اعتمدنا فى هذا الموضوع أساساً على كتابى «القصة القصيرة نظرياً وتطبيقياً» للأستاذ يوسف الشارونى و«القصة العربية القديمة» للأستاذ محمد مفيد الشوباشى.

٢- يوسف الشارونى - القصة االقصيرة نظرياً وتطبيقياً - كتاب الهلال، العدد ٣١٦ -أبريل ١٩٧٧ - ص ٢٠، ٢٨ .

٣- محمد مفيد الشوباشى - القصة العربية القديمة - المكتبة الثقافية - العدد ١٠٦- أول أبريل ١٩٦٤ - ط المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ص ٧، ٨ .

٤ - الدكتور نبيل راغب - دليل الناقد الأدبى - ط دار غريب للطباعة ١٩٧٧م - ص ١٥٣ .

٥ - محمد مفيد الشوباشى - القصة العربية القديمة - المكتبة الثقافية - العدد ١٠٦ - أول أبريل ١٩٦٤ - ط المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر - ص ٨، ٩ .

٦- المصدر السابق نفسه - ص ١٠

٧ - يوسف الشارونى - القصة القصيرة نظرياً وتطبيقياً - كتاب الهلال، العدد ٣١٦ - أبريل ١٩٧٧ م. ص ٢٩ .

٨- محمد مفيد الشوباشى - القصة العربية القديمة - المكتبة الثقافية - العدد ١٠٦ - أول أبريل ١٩٦٤ - ط المؤسسه المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر - ص ١٠، ١١، ١٢ .

٩- يوسف الشارونى ... ص ٣٨، ٣٩، ٤٠ .

١٠- المصدر السابق ص ١٠، ١١، ٤٠ .

١١- المصدر السابق - ص ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٤، ٤٥ .

١٢ - المصدر السابق نفسه - ص - ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥ .

١٣ - المصدر السابق نفسه - ص - ٤٠، ٣١. ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥ .

١٤ - المصدر السابق نفسه - ص - ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥ .

١٥ - المصدر السابق نفسه - ص - ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥ .

١٦ - المصدر السابق نفسه - ص - ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤ ، ٤٥ .

١٧ - المصدر السابق نفسه - ص - ٤٠، ٤٢، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥.

١٨ - المصدر السابق نفسه - ص - ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥ .

القصة القصيرة
فى المفاهيم المعاصرة

لعل التساؤل الذى يجب طرحه هنا: ما هى القصة القصيرة؟ تساؤل واجب ومشروع، وخاصة فى هذا الوقت الذى تضاربت فيه الأراء، وتعددت الرؤى .

وفى هذا الصدد يجدر بنا أن نتعرف على ماهية القصة بشكل عام، ثم ماهية (القصة القصيرة) بشكل خاص، فربما أتاح ذلك فرصة التمييز الواعى بين هذين الجنسين من أجناس الأدب اللذين أوهما البعض بأن كليهما يرتبط بالآخر ارتباطاً واضحاً، اعتماداً على وجود تلك الملامح والقسمات المشتركة بين الاثنين مثل : السرد، أو تناول الأحداث، وحيوات الأشخاص.. وما شابه ذلك.. حتى قيل: «إن القصة القصيرة عمل روائى يستدعى لقراءته المستأنية نصف الساعة أو ساعتين، ومن ثم يصعب الحديث عن أحدهما، أو تناوله دون الإشارة إلى الآخر .

جاء التعريف الآتى بالقصة فى قاموس لتريه: «القصة إما رواية واقعية حقيقية، إما مصطنعة، أو حكاية ملفقة تستهدف استثارة الاهتمام بتصوير العواطف والمثل الأخلاقية، أو بغرابة أحداثها، ولغتها قد تكون قديمة أو لغة قصصية، كما قد تكون نثراً أو شعراً..»

وجاء عنها فى موسوعة «دى فوربيير»: «إن القصة حكاية مصطنعة، مكتوبة نثراً تستهدف استثارة الاهتمام سواء أكان ذلك بتطور أحداثها، أو بتصويرها للعادات والأخلاق أو بغرابة حوادثها، وقد تتناول الحياة الريفية، أو حياة البطولة، وقد تكون أخلاقية أو نقدية أو فلسفية أو تاريخية، وقد تتناول المغامرات الغريبة والحكايات العجيبة فتستثير الخيال».

وقد اشترك فى وضع هذه الموسوعة أدباء وعلماء فرنسيون مرموقون أحاطوا علماً بآراء نقاد عصرهم وكُتّابه، ولم يغفلوا أهمها فيما دونوه من شروح وبذلك نستطيع أن نأمن اعتراض من لا يؤمنون إلا بما قاله الغربيون إذا نحن سلكنا فى ميدان القصة كل حكاية عربية ينطبق عليها التعريفان المذكوران مهما بدا من اختلافهما عن القصة الحديثة .

والجدير بالذكر هنا أن قاموس «لاروس» لم يبخل على

الحكايات القديمة باسم (القصة)، وقد قال عنها فى تعريفه: «القصة (قديماً) حكاية حقيقية أو مصطنعة، منظومة أو منثورة، مصبوبة فى قالب قصصى، وهى اليوم عمل أدبى من نسيج الخيال، يصور بالنثر أحداثاً متخيلة مصطنعة منمقة بقصد استثارة القارىء، وجذب اهتمامه».

«ولا يحسبن أحد أن تلك الموسوعات قصرت فى تعريف القصة، أو اختلف رأيها عن رأى كبار النقاد فى ذلك، فإن النقد المستنير لا يحاول أن يغل أيدى المؤلفين، ويضع للقصة أصولاً، ويحدد لها أبعاداً مكانية وزمانية، ويرسم لها خط السير، ولكنه يكتفى، كما جاء فى هذه القواميس، بأن تكون القصة حكاية يزخرفها التصور والخيال، مصبوبة فى قالب قصصى، مكتوبة بأسلوب أدبى، مهمة الموضوع، وأن تطلق الحرية للكاتب فيما يكتب على شرط واحد هو أن يكون إنساناً شريفاً، حى الضمير فى عرضه لأحداث القصة، وتصويره لأشخاصها، فلا يخدع قراءه بتأييد الباطل، وتجميل القبيح، وتمويه الحق، ونصرة الظلم، والترغيب فى الانحلال والفساد، فبحسبه أن يقف مما يكتب موقفاً شريفاً، وألا يهضم ما للذوق الفنى من أصول، ثم ليكتب بعد ذلك فيما يشاء كما يشاء.»[1] .

هذه حقائق عن ماهية القصة، ترددت كثيراً على ألسنة نقدة الأدب ودارسيه، وصارت من البدهيات بين أوساط المثقفين، ومن ثم لن أخوض في الحديث عن الدعائم أو العناصر الأساسية التي يقوم عليها هيكل القصة، تلك التي استخلصها منظرو النقد من خلال استقراءاتهم مئات الأعمال الأدبية الخالدة مثل: البداية والنهاية، والعقدة، والصراع المؤدي إلى العقدة، والأحداث والشخصيات، ووحدة الزمان والمكان والسرد والموضوع، وما إلى ذلك من القواعد، فهذه أمور أصبحت محفوظة، وأضحت جزءاً من تاريخ الأدب.. ولكن السؤال الذي لا يزال موضع مناقشات، ويفجر الكثير من المجادلات: ما هي «القصة القصيرة»؟

الحقيقة أن «هناك عراقيل تواجه تحديد سمات (القصة القصيرة)، بعض هذه العراقيل ترجع إلى الشعبية والانتشار اللذين يتمتع بهما هذا الفن الأدبي... ذلك لأنها تنشر في دوريات مختلفة الأنواع، وكذلك في كتب، ونجد أن الذين يكتبونها ليسوا كتاب التسلية فحسب، بل إن هناك أيضاً عدداً كبيراً من الروائيين المعروفين لجأوا لهذا الفن الأدبي لأنه تناسب مع أغراضهم..»[٢]، فضلا عن محاولات التجريب الدائبة من قبل كُتَّاب جدد، يسعون لتقديم نماذج طليعية مغايرة لما هو متواجد

على الساحة الأدبية أمثال: محمود عوض عبد العال، محمد حافظ رجب، محمد المخزنجي، رفقي بدوي، سعد الدين حسن، عبد الحكيم حيدر، محسن يونس، وغيرهم، وترجع هذه العراقيل إلى غزارة هذا الفن، كما ترجع كذلك إلى حداثة هذا الفن - بمفهومه الحديث - إذا قيس بفن الشعر مثلاً، وأضف إلى ذلك تكاسل النقدة عن متابعة إنجازاته، وتقويم نتاجه بشكل يتناسب وأهميته كفن أدبي مقروء.

لم يدخل مصطلح «القصة القصيرة» نفسه كمفهوم أدبي، مقصود به فن أدبي محدد بطريقة جادة في اللغة الإنجليزية، إلا عند ما ذكر في ملحق قاموس «إكسفورد»، الذي نشر عام ١٩٣٣م. وبدأت المناقشات النظرية حول «الأقصوصة» و«القصة القصيرة» كفن أدبي قبل تسميته بنحو قرن من الزمن، وذلك عندما ذكره إدجـــــار آلن بو (١٨٠٩ - ١٨٤٩) Edger Allan poe في بعض مقالاته، ولكن لم تتطور المناقشة في هذا المجال إلا ببطء، وحتى الآن لا تزال معالم «القصة القصيرة» غير محددة كفن أدبي..

أحياناً تكون خفة القصة القصيرة ورشاقتها - وهما لا يرجعان دائماً إلى قصرها - هما اللذان يمسان «القصة القصيرة»، وهي تهيىء نفسها لمطالب النشر والسوق، ففي القرن

التاسع عشر ذاع نشر (الأقاصيص) فى المجلات الأسبوعية والشهرية بصورة ملحوظة، وكان ذلك مشجعاً لظهور الأنماط الثابتة (Stereotypes) والتكلف فى الأسلوب (Mannerisms)، والتحايل فى طريقة الرواية وما أشبه، وأدى ذلك - أحياناً - إلى تردد النقاد فى اعتبار فن (القصة القصيرة) ضرباً أدبياً محدد المعالم قائماً بذاته، فالناقد والكاتب الإنجليزى بيرنارد بيرجونزى (Bernard Beryonzig) مثلاً يعتبر أن كاتب القصة القصيرة لابد أن يرى الدنيا بصورة معينة ومحددة، لأن الفن الأدبى الذى يستعمله يدعو بطبيعته إلى الإيجاز، فهو فن أدبى قد يجعل الكاتب يغربل التجربة التى يريد أن يكتب عنها حتى لا يبقى منها آخر الأمر إلا العناصر الأولى، وهى الهزيمة والعزلة.
ويعبر هوارد نيميروف «Howard Nemerov» عن رأيه فى «القصة القصيرة» بمزيد من السخرية بنقده القاسى والمهين قائلاً : «معظم (الأقاصيص) تقتصر على حيل شائعة، وتتضمن مفاجآت داخلة فى تركيبها، وأدوات صغيرة تؤدى إلى معرفة الموضوع، وتحويل سيره تماماً، أو تجعله يؤدى إلى نتيجة غير متوقعة، وأصور ذلك بمضخة صغيرة تزيد الضغط، ثم زناد صغير يؤدى إلى الانطلاق، ويلى ذلك الإفراج، وذلك عندما نصل إلى التخلص من الضغط أو الخلاص من المشكلة، وأخيراً يجىء

المؤلف بدمية تهبط إلى الأرض بمظلة واقية، وكل ذلك يحدث فى «القصة القصيرة»، ولكنه لا يحدث لشخص معين.»

هناك بالفعل (أقاصيص) كثيرة يصدق عليها هذا الكلام، من الممكن تجنبها وتجاهلها، وربما يكون صحيحا حتى أن القطع فى أدب (القصة القصيرة) ليس بينها وبين الروايات العظيمة أى وجه تشابه، ذلك فيما يخص تصوير التجربة الإنسانية الغريبة والمتنوعة، ذلك لأن التعقد والاتساع ليسا دائماً العنصرين الأساسيين والأكثر أهمية فى حياتنا، والقارىء الساذج فحسب هو الذى قد يخلط ما بين الكم والكيف، فقصيدة من الشعر الغنائى لا تقل فى قوة تعبيرها ومعناها الداخليين عن قصيدة طويلة، ومن الممكن أن نقول إن فى مقدرة «القصة القصيرة» أن تهز مشاعرنا بقوة لا تستطيعها الرواية»[٣] .

ويعود التساؤل مرة أخرى أكثر إلحاحاً: ما هى «القصة القصيرة، وأى تعريف يمكننا أن نطلقه عليها؟، وما مفهوم الكُتَّاب ونقدة الأدب – الذين سبقونا إليها – لكنهها وحقيقتها؟.

«القصة القصيرة» ليست مجرد قصة تقع فى صفحات قلائل، بل هى لون من ألوان الأدب الحديث، ظهر فى أواخر القرن التاسع عشر، وله خصائص ومميزات شكلية معينة، وقبل القرن التاسع عشر شهد تاريخ الآداب الغربية عدة محاولات لكتابة

(القصة القصيرة)، ولكنها كانت قصصاً من ناحية الحجم لا الشكل، وظلت الحال كذلك إلى أن جاء (موباسان) فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر فاكتشف أن فى الحياة لحظات عابرة قصيرة منفصلة، لا يصلح لها سوى «القصة القصيرة»، فهى عنده تصور حدثاً معيناً، لا يهتم الكاتب بما قبله أو بما بعده، وكان هذا الاكتشاف من أهم الاكتشافات الأدبية فى العصر الحديث، لا لأنه يلائم مزاج موباسان، بل لأن «القصة القصيرة» تلائم روح العصر كله، فهى الوسيلة الطبيعية للتعبير عن الواقعية الجديدة، التى لا تهتم بشىء أكثر من اهتمامها باستكشاف الحقائق من الأمور الصغيرة العادية المألوفة، ولقد أكد هذا الشكل وأبرزه جميع من أتوا بعد موباسان من كُتَّاب (القصة القصيرة) أمثال : أنطون تشيكوف، وكاترين مانسفيلد، وأرنست هيمنجواى، ولويجى بيراندللو، وغيرهم.

و«القصة القصيرة» : «تروى خبراً، وليس كل خبر قصة قصيرة مالم تتوافر فيه خصائص معينة: أولاها أن يكون له أثر، أو معنى كلى، أى تتصل تفاصيله أو أجزاؤه بعضها ببعض، بحيث يكون لمجموعها أثر، أو معنى كلى، كما يجب أن يكون للخبر بداية ووسط ونهاية، بمعنى أن يصور ما نسميه بالحدث، ولكى يصبح الحدث كاملاً يجب أن يتضمن بالإضافة إلى كيفية

وقوعه زمانه ومكانه وسبب وقوعه.»[٤] .

و«لقد افترض الكاتب الأمريكى (إدجار آلن بو) تحديداً وتخصيصاً صعباً للقصة القصيرة حيث يقول: «إن القصة القصيرة» عمل روائى يستدعى لقراءته المستأنية نصف ساعة أو ساعتين...» بمعنى أنها قصة يمكن أن تقرأ فى جلسة واحدة.. على حين يذهب «هدسون» إلى أنه (أصبح من المسلم به، ومن المعروف أن القصة القصيرة الحقيقية ليست محض رواية مختصرة، أو ملخصاً لرواية فى ثلاثين صفحة، فكما تختلف (الأقصوصة) والرواية فى الطول، فإنه يتعين عليها بالضرورة أن تخالفها فى الدافع، والخطة والبناء).

ويعرّف «هـ . ج. ويلز» القصة القصيرة بأنها «أى قطعة وصورة قصيرة يمكن قراءتها فى نصف ساعة».. أما «هادفيلد» فيصفها بأنها: «القصة غير الطويلة».. ويقرر (Sedgwick) أن : «القصة القصيرة تشبه سباق الخيل، أهم ما فيها هو البداية والنهاية»، فى حين يذهب تشيكوف إلى أن «القصة القصيرة» يجب ألا تكون بها بداية أو نهاية.. ويؤكد السير والبول أن: «القصة القصيرة» لكى تكون قصة قصيرة يجب أن تكون سجلاً لأمور تقع مملوءة بالأحداث، وبحركات متتابعة، وبتدرج غير متوقع، يقود إلى الذروة من خلال عملية تشويق. ويعلن چاك

لندن أن: «القصة القصيرة يجب أن تكون متماسكة إلى درجة عالية فى الارتباط بين الحدث والحياة، مثيرة ومشوقة...»(٥) .

وإذا استطرد المرء فى ذلك فسوف يحصل على عشرات التعريفات، وعشرات المفاهيم لفن (الأقصوصة) أو القصة القصيرة، وفى هذه الصدد يعلق أستاذنا الدكتور: سيد حامد النساج قائلاً : هكذا نجد أن محاولة تعريف «القصة القصيرة» تعريفاً جامعاً مانعاً لا تكلل بالنجاح، فنحن لا نظفر بما يشفى، ويكفى هنا كل ما ذكرنا من تعريفات، حتى أن بعض النقاد يرون أن هذا التعريف الجامع المانع هدف لم يتيسر بلوغه بعد .. ويذهب آخرون إلى أن تعريف القصة القصيرة من شأنه أن يحيطها بقيود وحدود خليقة أن تسلبها كثيراً من سحرها وروائها، فالقصة القصيرة كفن أدبى حديث، وكمصطلح فنى لا يمكن أن تحدد أو تعرف بشكل قسرى نهائى، لأن التحديد أو التعريف غالباً ما يسقط ألواناً من النماذج ليشمل ألواناً أخرى، كما يتأثر باختلاف وجهات النظر .

ومن ثم فإن أى تعريف لا يأتى ملائماً كل (الأقاصيص) فإن البداية والنهاية لاتهمان فى نظر تشيكوف، على حين Sedgwick يعتبرها كل شىء، ومع ذلك فالكاتبان على حق، وتعريف «هادفيلد» القصة القصيرة قد يلائم ألف قصة مثلاً لكنه يفشل

فى تعريف قصص مثل «سعادة الأسرة» و«نبيل من سان فرانسيسكو» و«الموت فى فينيسيا». وتعريف «السير والبول» يناسب أعمال: «أو .. هنرى»، لكنه يفشل أيضاً عند تطبيقه على (تشيكوف) فى قصته «الحبيبة» وربما يتفق تعريف (جاك لندن) مع مزاج بعض القراء، لكنه يضيع أمام أذواق هؤلاء المثقفين الذين تربت أذواقهم على فن «تورجنيف» و«جويس» فى قصته «الميت».. وعلى هذا النحو لا تأتى إلى استنتاج معقول، وكأن القصة القصيرة (الأقصوصة) قد أصبحت كما يقول Sedgwick : تضم كل أنواع الأشياء: الموقف، والحدث أو الحالة، والوصف والتصوير أو خلق الشخصيات، والسرد، والقص، تلك التى تؤثر فى اندفاع كل رجل..»[٦] .

فى النهاية نستطيع أن نقول: إن «القصة القصيرة» كانت، ولا تزال أقرب الفنون الأدبية إلى روح العصر، لأنها انتقلت بمهمة القصة الطويلة من التعميم إلى التخصيص، فلم تعد تتناول حياة بأكملها أو شخصية كاملة، بكل ما يحيط بها من حوادث، وظروف وملابسات، وإنما اكتفيت بتصوير جانب واحد من جوانب حياة الفرد، أو زاوية واحدة من زوايا الشخصية الإنسانية، أو موقف واحد من المواقف، أو تصوير خلجة واحدة، أو نزعة واحدة من خلجات النفس الإنسانية ونوازعها، تصويراً

مكثفاً خاطفاً، يساير روح العصر، الذى أصبحت فيه الحياة من التعقيد والتشعب والتشابك بما يستدعى التخصص فى دراسة الجزء دون الكل، والجزئيات الصغيرة للحياة أو النفس، دون التكوين الكلى لهذه الجزئيات .

ألم يقل النقاد إن تعريف القصة القصيرة (الأقصوصة) من شأنه أن يحيطها بقيود، وحدود خليقة أن تسلبها كثيراً من سحرها وروائها؟ .. بهذا نكتشف أن «القصة القصيرة» كمفهوم ثرى يفوق كثيراً من الأجناس الأدبية الأخرى، وهذه الحقيقة قد استفاد منها كُتَّاب القصة القصيرة فائدة كبيرة، فالقصة القصيرة تستفيد لا تزال من كل الأجناس الأدبية والفنون الأخرى دون أن تفقد هويتها الخاصة .

حقاً أن فن «القصة القصيرة» قبل كل شىء إبداع، وعلى القاص الجاد أن يمتلك القدرة على بث روح الإبداع الخلاق الجدير بالبقاء، ولن يشفع له غير ذلك .

الهوامش

١- محمد مفيد الشوباشى - القصة العربية القديمة - المكتبة الثقافية عدد ١٠٦ - أول أبريل ١٩٦٤. ط المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ص : ١٩، ٢٠، ٢١ .

٢- أيان رايد - القصة القصيرة - ترجمة د. منى مؤنس - ط الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٠م . ص ١١ .

٣ - المصدر السابق نفسه ١٩٩٠ - ص ١٢، ١٣ .

٤- مجدى وهبة / كامل المهندس - معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب - مكتبة لبنان - بدون تاريخ - ص: ١٦٠، ١٦١، ١٦٢، ١٦٣.

٥- د. سيد حامد النساج - القصة القصيرة - سلسلة (كتابك) عدد ١٨- ط دار المعارف عام ١٩٧٧م - ص ١٣، ١٤، ١٥ .

٦- انظر فى ذلك «أزمة المصطلح فى النقد القصصى» دراسة للأستاذ عبد الرحيم محمد عبد الرحيم - مجلة فصول - العدد ٣ / ٤ - أبريل/ سبتمبر ١٩٨٧ وكذلك مجلة (عالم الفكر) الكويتية - العدد الرابع مارس ١٩٨٩ .

نقد «القصة القصيرة»
إشكالياته .. وأشكاله

حقيقةً أن النقد الأدبى بكل اتجاهاته، ومختلف مدارسه معنى – دائماً – بتأمل ودراسة نتاجات الأجناس الأدبية دراسة واعية، كاشفاً الأسس البنائية المميزة لكل جنس أدبى، مبصرًا القارئ بمواطن الصحة والخلل، طبقاً لمعايير علمية ورؤى فكرية نافذة محكمة ومبررة، مستشرفاً فى الوقت ذاته آفاقاً جديدة، موظفاً موهبة نقدية مدربة، تملك القدرة على التمييز بين الغث والثمين، فينعكس ذلك على تعميق روح الإبداع، وبلورة أبعاده، أو إنتاج دلالات جديدة، أو فتح مغاليق العمل الأدبى، ومن ثم يزدهر الإبداع، وتعلو قيمة «الكيف» على قيمة «الكم»، فتسمو الذائقة القرائية، ويؤدى الأدب دوره المنشود فى حياتنا .

إن الناقد المتابع للحركة الأدبية المعاصرة يلحظ أن القصة

القصيرة أضحت تتبوأ مكانة متميزة بين فنوننا الأدبية، وتشغل مساحة لا يستهان بها فى وسائل الإعلام المقروءة والمسموعة، بل اتسعت مفاهيمها، وتنوعت أشكالها، فالقصة القصيرة «تحقق وثبات متنوعة بارزة فى مستويات الرؤية والتقنية»،(١) وتبين عن «طاقات شعرية مرهفة، وقدرة فائقة على تقطير التجربة الإنسانية، والقبض على جوهر الذات الإنسانية وتفاعلاتها الاجتماعية والسياسية والحضارية فى عصرها ببساطة ويسر آسرين».(٢)

ومن ثم يجب على نقدة الأدب ودارسيه أن يهتموا بهذا الجنس الأدبى، فيتناولوا ماهيته، وأشكاله وقضاياه تناولاً جاداً، بعيداً عن المجاملات، وبريق وسائل الإعلام، وسطوة المسلمات ،فترسم الخارطة الحقيقية لهذا الجنس الأدبى، وتضيق المسافة بين المتلقى والإبداع القصصى، فالنقد والإبداع وجهان لعملة واحدة، وكلاهما يتأثر بالآخر بشكل مباشر، أو غير مباشر؛ فلا نقد دون إبداع، ولا إبداع يستطيع أن يتبوأ مكانته الحقيقية على خريطة الإبداع دون نقد منصف نزيه .

وهنا تعيد التساؤلات طرح نفسها : ما القصة القصيرة ؟. وهل اختلفت ماهيتها من عصر إلى عصر؟. متى بدأت كقالب

فنى له خصائصه؟. ما موقف النقد من «القصة القصيرة» المعاصرة؟ وما الإشكاليات التى تعطل الحركة النقدية للقصة القصيرة؟. وتساؤلات أخرى كثيرة تطرح نفسها فى هذا الصدد.

بالطبع لن ألتفت إلى التساؤلات الثلاثة الأولى فقد ناقشتها فيما سبق(٣)، وإنما سوف أركز على مناقشة التساؤلات التالية لها بقدر المستطاع، وفى حدود الحيز المتاح .

إذا كان الدكتور سيد حامد النساج وعدد من الدارسين قد توصلوا إلى أن القصة المصرية القصيرة بدأت ما بين عامى (١٩١٠، ١٩٢٥) تتبرعم وتنسج أول خيوطها الفنية المتميزة، محتذية النماذج القصصية الغربية المترجمة، وتختلف فى شكلها ومضمونها عن القصة الطويلة اختلافاً نابعاً من إحساس كاتبها ووعيه وثقافته، فإن نقد القصة القصيرة بدأ بعد ذلك بقليل، يعلن عن نفسه على استحياء، من خلال بضع شذرات وتعليقات نقدية دبجها نقاد وكتاب قصة وصحفيون، وخاصة بعد أن بدأت الصحافة تستقر، وتفرد مساحة من صفحاتها لهذا الفن الصعب المراوغ، الذى يجمع بين الأصالة والمعاصرة، وراح يستحوذ على اهتمام الكتاب والقراء رويداً رويداً بفضل الحراك الاجتماعى

والثقافى والسياسى والاقتصادى فى تلك الفترة، حتى صار فناً ذا قالب خاص وسمات متميزة، وظل فى حركة تطور مطردة، يستجيب لحاجات الجماهير وتطلعاتها، متفاعلاً وإيقاع كل فترة وروحها العامة، حتى صار الآن فناً له كتابه ونقاده وقراؤه.

وهذا ما جعل ناقدنا الدكتور صبرى حافظ يقول : «إن فن القصة القصيرة صار الآن من أكثر الأشكال الأدبية لفتاً للانتباه فى أدبنا المعاصر، إن ثراءها الكيفى وتنوعها الكمى يمنحانها مكانة متميزة فى أدبنا المعاصر، إلى الدرجة التى تبدو معها وكأنها أكثر الأنواع الأدبية جذباً لاهتمام المبدعين، وأكثر الأنواع الأدبية إثارة لاهتمام المتلقين؛ لقد أخذت تزاحم الشعر، وتقتطع من جمهوره التقليدى العريض فى الصحيفة والمجلة ... وترجع هذه المكانة المتميزة إلى ما تنطوى عليه «القصة القصيرة» من تكثيف وتركيز يصلانها بالشعر، ولكنها تتميز عنه بما يضفيه ذلك التكثيف والتركيز على عناصر القصّ، بما فيها من أماكن وأزمنة وأحداث وشخصيات، وما تنطوى عليه هذه العناصر من أبعاد درامية تقترن بالتوتر ...»[٤]

وهذا ما يؤكد أن النقد تالٍ للخلق والإبداع «ولم يكن من الممكن ظهور ألوان القصة نفسها بمعناها الحديث الذى تطور

كثيراً عن بداياتها الأولى ...»[٥]

وألفت النظر إلى أننى لن أتناول هنا المدارس النقدية، أو علم الجمال وفلسفته ومناهجه، أو حتى التوجهات النقدية العامة؛ لأن الناقد الواعى يعرف جيداً أن من يتصدى لنقد «القصة القصيرة»، أو أى جنس أدبى آخر، يختار المنهج أو المدرسة النقدية التى تتناسب وروح وقوانين العمل الأدبى الذى يتناوله نقدياً؛ ففى الحقيقة كل عمل أدبى يفرض على ناقده منهجه الذى يتواءم وقوانينه الداخلية وحركته الإبداعية الخاصة.

سأتناول هنا الإشكاليات التى تعطل انطلاقة الحركة النقدية للقصة القصيرة فى مصر .. ثم أشكال نقد القصة القصيرة فى حركتنا النقدية المعاصرة .

والحقيقة أن من يتصدى لنقد نتاجات القصة القصيرة المصرية المعاصرة يجد مجموعة من الإشكاليات تعطل حقيقةً أية انطلاقة نقدية طامحة فى هذا المضمار وهى :

١- «كم» القصص القصيرة المنشورة :

فبعض الصحف والدوريات تنشر - ربما بدعوى التشجيع - قصصاً رديئة. ضعيفة «يخيل إلىَّ أن كُتَّابها لا يعرفون عن فن القصة القصيرة أكثر مما يعرف نجار عن مهنة الطب، مع

احترامى لمهنة النجارة؛ فهى مهنة مبدعة فى ذاتها، تبحث عن الجيد وسط ركام المئات من القصص التى تنشر فيتأكد لك أن العملة الرديئة تطرد العملة الجيدة فى سوق الأدب، والسبب الكسل والاستسهال، وشهوة أن يكون المرء كاتباً»(٦)، وهذه مسألة تعطى القارئ العادى انطباعاً سيئاً ومغلوطاً عن هذا الفن الراقى .

٢ – قلة الدراسات التنظيرية لفن القصة القصيرة :

فالناقد المتأمل الراصد يجد أن الدراسات التنظيرية فى مجال القصة القصيرة تكاد تكون غائبة، بل تعد نادرة فى رصيد النقد الأدبى المعاصر، مع تقديرنا لكل العطاءات النقدية التى قدمت.

٣ – افتقاد المعيارية واضطراب المصطلح :

إن النقد الأدبى لم يستقر بعد – بشكل قاطع. على معيار نقدى محدد «لفن القصة القصيرة» ولا نزال نفتقر حقيقة إلى معيار يرقى إلى المعيار العلمى ذى القوانين المنضبطة والنتائج الحاسمة؛ ففى الوقت الذى تبلور فيه – إلى حد كبير – مصطلح الفن الروائى فى النقد المعاصر نرى عدداً من نقادنا ودارسينا «لا يزال يتذبذب بين معيار» «الأقصوصة» و «القصة القصيرة» و

«القصة الطويلة»، يجب أن يكون للمصطلح أو المعيار أو التعبير النقدى دلالة مرسخة وواضحة، يتفق عليها المبدع والمتلقى معاً»(٧).

٤ – عشوائية فحص مسابقات القصة القصيرة :

فكثيراً ما يسند مشرفو مسابقات القصة القصيرة – لجهل أو لشئ فى نفس يعقوب – عملية فحصها إلى غير أهل الاختصاص أو الخبرة؛ فيترتب على ذلك فوز قصص بالجوائز، وهى تفتقر إلى أبسط مقومات فن القصة القصيرة، ويواصل الفائزون المزعومون تدبيج قصصا رديئة وضعيفة، معتقدين أنهم قد أضافوا إلى فن القصة القصيرة مالم يضفه غيرهم!، مستمرئين ذلك الوهم الجميل المدجن رسمياً، أو شبه رسمى، فيزداد «الكم التراكمى» على حساب «الكيف المتميز»، وتضيع النماذج القصصية الجادة وسط هذا الزحام المعطل .

٥ – التسرع فى تطبيق نظريات نقدية غريبة على آدابنا ومجتمعنا :

ومن يتابع الحركة النقدية يجد أن الناقد – أحياناً – يطبق نظريات نقدية مستوردة ذات بريق فكرى وجمالى خادع على نتاجات القصة القصيرة، دون أن يتدبرها، أو يسأل نفسه : هل

هذه النظريات ذات فلسفات عميقة ؟ وهل تتواءم وروح إبداعنا وطبيعة ومنطلقات مجتمعنا ؟ فلا نجد إلا لويًا لأعناق القصص، ومحاولة استنباط النتائج قسراً، فتعانى هذه النظريات حالة انفصام وواقع القصص المنقودة، بل وواقع البيئة التى أفرزت هذه القصص نفسها، وهذه مسألة خطيرة تبلبل الفكر، وتهز المقاييس فى العقل والنفس معاً، وتوقع الناقد فى دائرة الخيرة والشك .

٦ – ضآلة المساحة المتاحة للنقد الأدبى الجاد :

فمن يتابع بعين الدقة يلحظ ضآلة وضيق المساحة الممنوحة للنقد الجاد فى وسائل الإعلام؛ فلا تنشر إلا متابعات نقدية موجزة، أو عروضاً متسرعة، وهذا أمر يسهم – بلا شك – فى تسطيح كثير من المفاهيم والقضايا الخطيرة بوجه عام، ويعمل على تشويه ملامح حركة القصة المصرية القصيرة المعاصرة بوجه خاص، فتختلط الأوراق، ويعجز القارئ العادى عن التمييز بين الزائف والأصيل، أو الجيد والردئ فى نتاجنا الأقصوصى المعاصر.

لكن هذه الإشكاليات لن تحول بيننا وبين تأمل واقعنا النقدى، والتعرف على أشكال نقد القصة المصرية القصيرة فى نقدنا

المعاصر، ونرى أن هذا يساعد على رصد وتبين جوانب ومنحنيات المشهد النقدى، ويسهم فى الوقت ذاته فى رسم خارطة الواقعين القصصى والنقدى معاً، أملاً فى معالجة النقص أو الخلل الحادث فى هذا الجانب، أو ذاك إذا صدقت النوايا وأستنهضت الهمم .

الحقيقة أن من يقرأ متأملاً الكتابات النقدية، التى تناولت وتتناول قضايا القصة القصيرة، أو خصائصها، أو نتاجاتها فى مصر منذ بداية القرن العشرين حتى نهايته يجد أنها تتحدد – غالباً – فى هذه الأشكال النقدية، أوجزها فيما يلى :

١ – **الدراسة الفنية** : وهو شكل معنى بدراسة ظاهرة ما دراسة موضوعية وفنية، ونذكر هنا على سبيل المثال : «تطور فن القصة القصيرة فى مصر» من سنة ١٩١٠ إلى سنة ١٩٣٣ – تأليف : سيد حامد النساج – الناشر : دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٨. «اتجاهات القصة المصرية القصيرة» د. سيد حامد النساج – الناشر : دار المعارف ١٩٧٨. «دليل القصة المصرية القصيرة» د. سيد حامد النساج – الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢. «القصة القصيرة» – دراسة نصية لتطور الشكل الفنى منذ النشأة حتى سنة ١٩٥٢

د. صلاح رزق – الناشر : مكتبة دار العلوم ١٩٨٤. «فن القصة القصيرة» د. رشاد رشدى – الناشر : مكتبة الانجلو المصرية، الطبعة الثانية ١٩٦٣. «فن القصة القصيرة فى أدبنا الحديث» د. عبد الحميد يونس – الناشر : دار المعرفة – بدون تاريخ ... إلخ .

إن هؤلاء الدارسين قد درسوا الظواهر الفنية التى حددوها دراسة راعت مسألة بناء الظاهرة، وتحليلها موضوعياً وفنياً، من خلال نظرة واعية وإحاطة شاملة، وروح نقدية تجمع بين الأصالة والمعاصرة، ملتزمين مناهج البحث العلمى .. إلا أن هذه الدراسات – رغم أهميتها – تظل محدودة الانتشار، لا يستفيد منها إلا طلاب الدراسات العليا فى المعاهد او الجامعات، والأدباء وصفوة المثقفين دون أن تؤثر فى القاعدة العريضة من القراء .

٢ – المقال : وهو شكل ذو قالب فنى، يعرض فيه كاتبه موضوعاً ما عرضاً مسلسلاً مترابطاً يبرز فكرته، وينقلها إلى القارئ نقلاً ممتعاً مؤثراً، وهو من ناحية الشكل : (مقال قصير) و (مقال طويل) ومن حيث الأسلوب : (مقال أدبى) (مقال علمى) و (مقال علمى متأدب) وللمقال خصائص معينة : التكوين الفنى،

الإقناع، الإمتاع، القصر، النثرية، الذاتية، والتنوع. ولتحرر المقال من مسألة بناء الظاهرة وتحليلها يعد نوعاً من الإبداع إلا إذا كان دراسة فنية فى شكل مقال .

إن هناك مقالات عديدة، تتناول «فن القصة القصيرة»، وقضاياها ونتاجاتها، تنشرها دوريات أدبية راقية بدءاً من : «الرسالة» و «الآداب» و «الكاتب» حتى : «فصول» و «القصة» و «إبداع» و «الثقافة الجديدة» و «أدب ونقد» وغيرها، ونلاحظ أن المقال الذى تنشره هذه الدوريات، يتناول - غالباً - موضوعاً محدداً أو جانباً معيناً من جوانب فن القصة القصيرة» من خلال رؤية نقدية مؤسسة منهجياً، إن هذه المقالات تعمق فكر القارئ، وتثرى وجدانه .

هذا الشكل النقدى أكثر انتشاراً بين الأدباء وصفوة المثقفين، ويمتد تأثيره ليشمل دائرة القراء الجادين، فهو - فى نظرى - أقوى تأثيراً من الدراسات الأكاديمية المحكمة، تلك التى لا تزال فى أبراج عاجية، برغم ما تحمل من رؤى ونتائج علمية فى غاية الأهمية!. لأسباب خارجة على الإرادة، يمثل أبرزها ارتفاع نسبة الأمية، وتهميش دور الثقافة والظروف الاقتصادية الصعبة.

٣ - **القراءة** : وهو شكل نقدى؛ نوع من التأويل أو التفسير

المحدد بمنطق النص القصصى، وفضائه الأدبى، يختاره الناقد ليؤول أو يفسر النص القصصى المختار؛ لأن القراءة يقصد بها «قراءة فى ...» فالحرف «فى» يعنى هنا الظرفية؛ أى أن القراءة فى هذا السياق محددة سلفاً بضفاف النص المنقود، ولا تتجاوزه.

وقد حظيت «القصة القصيرة» على امتداد تاريخها الأدبى – مفهوماً ونصاً – بقراءات عديدة متنوعة، نشرتها ولا تزال تنشرها الدوريات الأدبية و صفحات الأدب والثقافة بالجرائد، وهى قراءات تجتهد فى التأويل والتفسير – بقدر المستطاع – ساعية إلى تعميق وتوسيع آفاق النصوص القصصية المتناولة، أو توضيح ما يغمض على القراء من قضايا النقد والإبداع القصصى، وكثيراً ما تلفت أنظار الدارسين إلى ما يترقرق تحت السطور من معانٍ وأفكار وجماليات .

٤ – **التقديم** : وهو شكل نقدى – غالباً – ما يجمع بين النقد والترجمة الذاتية؛ فالمقدم فى أحيان كثيرة يعرف القراء بالكاتب وحياته وعمله الإبداعى، وربما تطرق إلى خلفيات ثقافية أو سياسية أو اجتماعية، وهذا الشكل ربما يأتى فى شكل دراسة فنية، أو مقال أو قراءة، فهو يتغير وفق توجه المقدم ورؤيته

الثقافية والنقدية .

وكثير من المجموعات **القصصية** قدم لها كتاب ونقاد معروفون، خاصة الإصدارات **الأولى**؛ كنوع من المساندة غير المباشرة للكاتب المبتدئ، بهدف تقديم عمل قصصى اقتنع بتفرده كاتب كبير أو ناقد مشهور .

٥ - **المتابعة** : وهى شكل نقدى معنى بمتابعة إصدارات «القصة القصيرة» الصادرة حديثاً، يلخص الإصدار ويبرز المضامين، هادفاً إحاطة القارئ بأفكار الكاتب ورؤاه، مشيراً إلى ما فى الإصدار من تميز وإضافة، أو ما فيه من سلبيات، متضمناً بعض المقولات والمصطلحات النقدية .

وتحظى «القصة القصيرة» بالكثير من المتابعات، تنشرها الصحف والدوريات بل توضع لها أبواب ثابتة فى أغلب الأحيان، فهى مادة تناسب الصحافة، وتوائم طبيعتها نظراً لقصر هذه المتابعات، وسهولة أساليبها، وهذا الشكل النقدى واسع الانتشار، يمتد تأثيره إلى قاعده عريضة من القراء الممارسين أو القراء العاديين على حدٍ سواء .

٦ - **الخبر النقدى** : وهو شكل نقدى يتضمن فضلاً عن الخبر الصحفى رأياً نقدياً مركزاً للمحرر الأدبى فى الصحيفة أو

الدورية الثقافية، وهذا الشكل يعد من أوسع أشكال النقد القصصي انتشاراً، وأقواها تأثيراً؛ بحكم ما للإعلام من قوة انتشار، في زمن راكض انشغل فيه الإنسان عن القراءة المتأنية الهادئة، التي باتت لا تتاح للإنسان إلا بشق الأنفس .

وما نود أن نؤكد عليه هنا أن هذه الأشكال النقدية لفن «القصة القصيرة» لن تؤتى ثمارها المنشودة إلا إذا قضينا على كل الإشكاليات المعوقة، ومهدنا لبيئة أدبية نقية طامحة .

الهوامش

(١) مجلة «فصول» المجلد الثانى - العدد الرابع - (يوليو - أغسطس - سبتمبر) سنة ١٩٨٢ . ص٤.

(٢) المصدر السابق نفسه .

(٣) انظر «القصة القصيرة .. بذور وجذور» و «الأقصوصة فى المفاهيم المعاصرة» فى الجزء الأول من هذا الكتاب.

(٤) د. صبرى حافظ - مجلة «فصول» المجلد الثانى - العدد الرابع (يوليو - أغسطس - سبتمبر) سنة ١٩٨٢.

(٥) «فى عالم القصة» تأليف : على شلش - مطبوعات الشعب - ط أولى - يناير ١٩٧٨ .

(٦) «كتابة القصة القصيرة» تأليف : هالى بيرنت. ترجمة : أحمد عمر شاهين - كتاب الهلال - العدد ٥٤٧ - يوليو ١٩٩٦.

(٧) مجلة «فصول» المجلد الثانى - العدد الرابع (يوليو - أغسطس - سبتمبر) سنة ١٩٨٢.

الجزء الثانى

- أفراح الفارس البصير.
- عبد العال الحمامصى .. وعالمه القصصى.
- الإنسان .. وإيقاع العصر الراكض.
- زمن الدوران حول السور.
- الموت .. ودلالاته فى قصص رفقى بدوى.
- عبر المسافة بين المساكين .. وكلامهم.
- الركض .. خلف الأمل المتوهج.
- تأويل حلم السكك البعيدة.
- الإنسان بين الغربة .. والأمل الضائع.
- هكذا نجح التضامن .. واخضرت الأرض.
- قراءة فى «مجرد بيت قديم».
- الحب .. والموت .. والفقر فى «الناس والعيب».

أفراح الفارس البصير

من يتابع نتاج كاتبنا المخضرم محمد صدقى - فى مختلف أطوار حياته الإبداعية - يتأكد له أنه كاتب يؤمن بفلسفة خاصة للكتابة الإبداعية، فهو يملك رؤى فكرية محددة، تبلور فهماً واضحاً لشكل الكتابة ومضامينها ودورها على مستوى الفرد والجماعة، وهذه سمة يفتقدها للأسف بعض من كتابنا المعاصرين.. ومجموعاته القصصية: «الأنفار - ١٩٥٥»، «الأيدى الخشنة - ١٩٥٧»، «شرخ فى جدار الخوف - ١٩٦٥»، «لقاء مع رجل مجهول - ١٩٦٦»، «أشياء لا تدعو إلى الدهشة - ١٩٩١» و«أحزان الفارس الضرير - ١٩٩١»، وغيرها، تجسد بالصياغة الفنية منطلقات تلك الرؤى، وتحدد - فكرياً وفنياً - فلسفته وفهمه لفن القصة القصيرة بوجه خاص، والإبداع الأدبى بوجه عام .

والحقيقة «أن محمد صدقى لا نستطيع فهم إنتاجه فهماً كاملاً دون أن نلم بطرف من ظروف حياته، والأجواء التى عاش فيها، وحياة محمد صدقى نفسها قصة طويلة ممتعة مليئة بالآلام والكفاح والمغامرات.. يملؤها دائماً حب خصب للناس والحياة، وإيمان لا يتزعزع بالخير وبقدرة الناس على أن يصنعوا من حيواتهم - مهما تفهت - شيئاً جميلاً مشرقاً بالأمل، وليس من شأنى أن أروى هنا قصة حياته، وإن كنت أرانى مضطراً إلى الإشارة إلى جانب منها، لن نستطيع الاستغناء عنه فى فهم قصصه فهماً سليماً.

نشأ محمد صدقى فى أسرة فقيرة فى دمنهور، كان أبوه تاجراً صغيراً للموبيليات، كسدت تجارته فعجز عن سداد مصروفات المدرسة لابنه، وطرد الطفل، الذى لم يتجاوز السابعة من المدرسة، واضطر إلى مصاحبة والده فى العمل لدى أحد النجارين .

مارس الصبى محمد صدقى أعمالاً يدوية عديدة، فعمل منجداً، واسترجياً، وعاملاً فى مصنع للنسيج، ثم عاملاً زراعياً فى أحد التفاتيش، وعمل بعد ذلك فى ورشة للسباكة وخراطة

المعادن واللحام بالأوكسجين، ثم سباكاً، وبراداً، فكاتباً بمحلات «هانو» بدمنهور و«شملا» فى القاهرة، كما عمل فترة فى الجيش البريطانى أيام الاحتلال، حتى انتهى به الأمر إلى احتراف الكتابة فى الصحف والمجلات .

وفى أثناء ذلك درس فى المعهد الدينى بالإسكندرية ، وحصل على شهادة الثقافة من منازلهم، كما أسهم فى الحركة النقابية، وكان له نشاطه السياسى الوطنى المعروف .

وواضح أن حياة الكاتب محمد صدقى تنفرد بلون خاص بين حيوات سائر كتابنا، ومن هنا تفردت قصصه بلون خاص كذلك بين إنتاجنا القصصى، فهو الكاتب القاص الذى انبثق من بين طبقة العمال، وقضى فترة طويلة من حياته يمارس العمل اليدوى، ويعيش حياة العمال ويعاشرهم، ويعانى معهم آلامهم وآمالهم، وحينما تفرغ للكتابة لم يستطع أن ينفصل عن الطبقة التى أنجبته، فظل أدبه مصبوغاً بالصبغة العمالية فى معظمه..»[١] .

بعد هذه المقدمة – والتى طالت قليلاً – آن لنا أن نقرأ بتأن للقاص محمد صدقى مجموعته القصصية «أحزان الفارس الضرير» الصادرة عن دار «الغد» للنشر والدعاية والإعلان، على

نفقة المؤلف الخاصة، وقد احتوت المجموعة على سبع قصص قصيرة، كتبها الكاتب خلال عام واحد (أبريل ١٩٩٠ - أبريل ١٩٩١)، بلغ عدد صفحاتها مائة وعشرين صفحة من القطع المتوسط .

وستنقسم قراءتنا لهذه المجموعة إلى أربعة أقسام رئيسة:

قسم يدور حول المحتوى الفكرى.

الثانى يحلل المعمار الفنى،

الثالث يتناول تحديد ملامح الشخصيات وطبقاتها الاجتماعية

الرابع سيتخذ من أماكن القصص محوراً يدور حوله .

*** قراءة فى المحتوى**

من يقرأ قصص المجموعة يتضح له أن هناك نوعين من (المحتوى) :

المحتوى الأولى : وهو ما تفرزه قصص المجموعة مباشرة ككل .

والمحتوى الثانى : وهو ما يمكن استنباطه مما تطرحه كل قصة من القصص على حدة .

المحتوى الأول، الذى تفرزه المجموعة ككل لأول وهلة يتلخص فى :

أ- التمزق الاجتماعى، وافتقاد مجتمعنا المعاصر روح الألفة والحميمية، بل التنكر لبعض القيم المصرية الأصيلة، وسيطرة قيم أنانية، أقل ما توصف به الخسة والنذالة .

ب- ضياع الشباب وتمزقه بين تيارات ونظم متباينة، فى مرحلة افتقد شبابنا القدوة، فراح يمارس ضياعه بين المخدرات والأفلام المخلة بالآداب، والعنف والتطرف والانتماء إلى توجهات مريبة كفيلة بهدم شخصيتنا القومية.

جـ - تطلع المرأة إلى الحصول على حقوقها السياسية والإنسانية من خلال سعى دؤوب لإرساء نظام ديمقراطى، يكفل لها حقوقها المشروعة باعتبارها لبنة أساسية فى مجتمعنا المعاصر.

د- المناداة بوجوب توافر رعاية صحية لائقة لأبناء الشعب، وخاصة في هذه الحقبة، التى تضاعفت فيها أسعار الكشف والعلاج بشكل عجزت معه الغالبية العظمى، وباتت أمراض عديدة تفتك بمحدودى الدخل، وتهدر فعلاً القدرة على صنع إنتاج قادر .

هـ- الإيمان بحرية الفكر القادر على التغيير إلى ما هو أفضل، حتى لو اقتضى ذلك مواجهة السلطة المسيطرة، وما

يستتبع ذلك من مشكلات وعذابات .

و- افتقاد العلاقة الوجدانية الحميمة بين الرجل والمرأة مما يجعل أحد الطرفين - فى الغالب - يسقط فى بئر الخيانة. متأثراً بجوع وجدانى وجسدى شره.

أما **المحتوى الثانى**، والذى لا يبدو واضحاً فى القراءة الأولى، فإنه لا يعدو أن يكون تطبيقاً لما أشرنا إليه من قضايا المحتوى الأول، ذلك لا يتكشف - بالطبع - إلا من خلال القراءة المتأنية، والفهم الواعى لطرح كل قصة على حدة، وهذا لا يعتمد على ما يقوله القاص فحسب، إنما يعتمد - أيضاً - على ما يستنبطه القارىء الواعى، ومدى اجتهاده فى اكتشاف ما بين السطور، وما يمنحه العمل من تجليات وانطباعات ودلالات، وأن المذاكرة الجيدة لهذا الفن تحتم أن نحيط علماً بظروف الكاتب وبالمناخ العام الذى يعيش فيه، وبمدى ما يتاح له من حرية التعبير، وحرية نشر وإذاعة هذا التعبير، وأخيراً مدى تقبل المجتمع لما يقوله الكاتب .

فى قصة «أحزان الفارس الضرير» مايو ١٩٩٠- نجد بين تشابك زحام السائرين على الرصيف الفنان رشدى الملاح، يشق لنفسه طريقاً بعصاه التى كان يحركها بين الأقدام فى إيقاع

قلق، فقد بصره إثر ضربة من عصا مكهربة، ضربها شرطى فوق رأس الدكتور الفنان حينما شارك طلابه المظاهرة، وراح يردد بين الطلاب هتافاتهم، وبرغم تنكر راوى القصة للمعرفة القديمة بينه وبين الدكتور الفنان، نجد هذا الفنان النبيل يبوح – ساخطاً – بمكنون صدره، كاشفاً فى الوقت ذاته الستار عن واقع متهرىء، تشيع فيه الخسة والنذالة، وتمزق العلاقات بين الابن وأمه، الأخ وأخيه، وراحت القصة تجسد – من خلال ديالوج حزين – مرثية لعصر ردىء .

فى قصة «جراح قديمة» نوفمبر ١٩٩٠ – تصل إلى شارع الشواربى سيارة شرطة المرافق إثر محادثة هاتفية، ثم تتوقف فجأة أمام عمارة الهدى «وينفجر من داخلها عدد من جنود الشرطة، يقفزون كالجراد على صناديق الباعة فوق رصيف عمارة الشواربى ومبنى بنك مصر، وأمام المحلات الأخرى على الرصيف المقابل، يستولون عليها، يحملونها وأصحابها إلى داخل العربة»[٢] .

ثم يلحظ الضابط الشاب قائد الحملة فتاة فى نحو السابعة والعشرين «تتحرك خلسة بلوح كرتونى عليه معروضها من الملابس الحريمى، وأدوات الزينة، تنسحب به هاربة فى حذر إلى

داخل العمارة»[٣] .

وبعد أن يضربها الضابط، ويحدث لها ما يحدث، نعرف أنها قد أنهت دراستها الجامعية، بل حصلت على درجة «الماجستير» دون أن يصلها خطاب التعيين، وعندما يتساءل الضابط مندهشاً عن سبب تواجدها فى هذا الشارع يرد عليه الحاج غريب:

– «نعم .. بضاعتها هذه لا يشتريها إلا أهل الانفتاح إياهم.. وأنت تعرف نقودهم سهل الحصول عليها، سهل إنفاقها»[٤] .

والقصة كما هو واضح تدين سياسة الانفتاح الاستهلاكى، وتصور فى الوقت نفسه مأساة اجتماعية واقتصادية، تضغط على كاهل مجتمعنا المعاصر، وتهدر كثيراً من قواه البشرية الخلاقة .

فى قصة «قبل يوم الخطوبة» نوفمبر ١٩٩٠م – نقرأ رسالة صريحة إلى كل امرأة وكل فتاة أن تسجل نفسها فى جداول الانتخابات حتى تتحقق الديمقراطية الحقيقية، ويصبح المبدأ المعروف (الشعب يحكم نفسه بنفسه) واقعاً لا خيالاً، وكى لا تسير ديمقراطيتنا تحجل على قدم واحدة، فى عصر ارتفع فيه مستوى الوعى الفردى والجماعى فى مختلف بقاع العالم .

وهاهى ذى قصة «زوجتى والآخرون» – أكتوبر ١٩٩٠م –

نرى من خلالها حيرة زوج محب لزوجته، يعيش رحلة عذاب ومعاناة بحثاً عن مصاريف علاج زوجته، التى تعانى من نزيف حاد، وأثناء هذه الرحلة الشاقة يعرى كاتبنا نماذج، تنخر فى عظام المجتمع كالسوس، وتمتص دماءه كالبلهارسيا، الصول في شرطة التموين، الدكتور المزيف، اللص الأنيق ومعلم المقهى.. وغيرهم .

وقد زاوج القاص محمد صدقى فى هذه القصة بين «المنولوج» و«الديالوج» ليحدث المفارقة المطلوبة، راصداً فى الوقت نفسه قلق الذات الإنسانية وعذاباتها، طارحاً تساؤلات جارحة، تجعل الإنسان يثور على نفسه، ويتمرد على واقعه ويرفضه نفسياً، والحقيقة أن هذه القصة ارتفعت إلى مستوى الرمز، الذى يحرك الذهن، ويغرى بالتأويل.

وإذا كانت الزوجة فى قصة «زوجتى والآخرون» تعاني حالة نزيف حاد فإن الزوجة فى قصة «حواء تحت الشجرة» - أبريل ١٩٩٠م - تعانى فراغاً عاطفياً وجوعاً جسدياً، برغم ما تعيش فيه من تنعم ورفاهية، وكأن الكاتب أراد أن يخلق طباقاً موضوعياً، يقوم على تضاد الواقع الحياتى المعيش فى هاتين القصتين، فيبرز الموضوع ويوضحه، ويعمق فى الوقت نفسه

دلالات العـمل الفني، ويجـعلهـا تتـرسب فى أعـمـاق النفس الإنسانية .

بجانب ذلك حوت القصة كثيراً من المشاعر الإنسانية الدافئة، وصـفت المشاهد الطبيعية الرائعة في القطر العربى الشقيق لبنان، وهذه مسـألة تنم عن قدرة واضحـة علي الوصف ودقة الملاحظة دون أن تثقل كاهل القصة.

وفى قصـة «٧ فى زنزانة» – أبريل ١٩٩١م – يصـور القاص عالم المعتقل السياسى بشخوصه وأحداثه وقضاياه وحيوات ناســه، فنرى أناســاً يملكون إيماناً لا يتــزعــزع بأفكارهـم ومبادئهم، نسمع الحوارات السياسية الواعية، ونتعرف على لغة خاصة للتفاهم فيما بينهم، وقدرة مدهشة على معرفة ما يدور داخل أسوار المعتقل أو خارجه، من خلال إشارات دالة معبرة «فابتسمت أعطى سمعى لما أكاد أسمعه خارج الزنزانة.. ثم لم تمض لحظات .. حتى سمعنا كلنا إيقاع دقات ثلاث منتظمة، ثم دقة واحدة.. وأخرى على جدار الزنزانة المجاورة.. دقات نعرف أن معناها هناك رسالة تليفونية.. على الفور أطرقنا السمع جيداً، حتى تكررت الدقات، ثم سرعان ما وقف متولى، وبدأ يتسلق ظهر رياض الحفناوى، ثم كتفيه أسفل نافذة الزنزانة،

يدق بقبضة يده دقات - الإشارة التليفونية - المتفق عليها، وينتظر لحظات، ثم ينصت لحديث في النافذة المجاورة إلى أن يشير بذراعه، ويسقط على الأرض بيننا مندهشاً يقول : أبلغنى القمحاوى نقلاً عن الزنزانة المجاورة لهم أنهم سمعوا أن المرافقين لوكيل النيابة مع الحرس قد ضربوا الدكتور الوسيمى قبل التحقيق، وأن الضرب تم أمام باب مكتب مأمور السجن..»(٥) .

وقد لعب الوصف فى هذه القصة دوراً فعالاً ليجسد ذلك العالم تجسيداً مؤثراً، يمارس وجوده، ويتضافر ولغة السرد والحوار ليقدم تجربة ذاتية للكاتب، توافر لها قدر كبير من الصدق الفنى، وإن كانت - من وجهة نظرى - لا تصلح لإبداع قصة قصيرة جيدة؛ فقد اعتمد الكاتب فى صياغة وتشكيل التجربة على أسلوب المذكرات، ولم يستغل إمكاناته الفنية ليخلق عملاً قصصياً متميزاً، تتوافر فيه مقومات القص، أو لغته الخاصة .

أما قصة «ختامه مسك» - يوليو ١٩٩٠م - تعرفنا بشخصية محافظ، يأتى إلى المدينة التى يقيم فيها راوى القصة، ليتولى مهام منصبه الجديد ،فيلتقى بصديق عمره وزميل أيام التلمذة

الأستاذ «ياقوت» الموظف بديوان عام المحافظة، يحتفي به المحافظ، ويظهر فرحته بلقائه بعد كل تلك السنوات الطوال أمام موظفى المحافظة، ويحاول المحافظ الجديد فى أثناء جلسة منفردة والأستاذ «ياقوت» أن يجعل منه عينه التى يبصر بها كل شىء، سواء أكان ذلك فى ديوان المحافظة، أو فى المدينة، فى أثناء تسلسل الحديث العفوى بينهما وشيئاً فشيئاً يعترف المحافظ أنه هو الذى سرق «كاميرا» التصوير الخاصة بالطالب «ياقوت» أيام دراستهما معاً فى المدرسة السعيدية، هنا تهتز المقاييس فى رأس (ياقوت).. ولما كان الأستاذ (ياقوت) ليس مجرد موظف، بل فنان يكتب القصص رفض رفضاً تاماً عرض المحافظ، وما كان ينتظره من خير وفير، وتمسك بنقائه ونبله، قائلاً للمحافظ اللص: «لقد فكرت وقررت لأننى لست أنت، ولا أملك إلا أنا الآن.. لا أحد يستطيع أن يمنح أحداً بعد فوات الأوان .. مالايفيده»(٦) .

والقصة - كما هو واضح - تدين صراحة ومن خلال لغة الفن - الأسلوب الإدارى المتخلف، الذى تدار به أجهزتنا الإدارية، ويلح كاتبنا على مطاردة اللصوص، ومقاومة الفساد ومحاربة المفسدين .

ومن خلال هذه القراءة فى (المحتوى) لقصص القاص محمد صدقى نرى أنه كاتب مدرك لدوره فى مجتمعه، يجاهد فى تغييره إلى كل ما هو جميل وإنسانى ومشرق، ولم يكن يوماً - برغم ظروفه وفقره - من وعاظ السلطان، أو طلاب المكاسب الرخيصة .

*** قراءة فى المعمار الفنى**

وسوف نبدأ القراءة هنا على أساس تقسيمها إلى ثلاثة مفاهيم:

المفهوم الأول : إن المعمار الفنى: يعنى طريقة بناء الكاتب لفكره وهندسة شكل فنى يتواءم مع ذلك الفكر، ويجعله قادراً على الوصول إلى المتلقى، ليمارس العمل المبدع تأثيراته على عقل ووجدان المجتمع الإنسانى، شريطة أن يكون الفكر خلاقاً، والهدف نبيلاً، والتشكيل مبتكراً، يثرى تراث الإنسانية فنياً وفكرياً وتشكيلياً، ويملك - بالفن - قدرة التعانق مع الحياة لفترات تقصر أو تطول.

المفهوم الثانى : إن الكاتب اعتمد فى معظم قصص المجموعة على الشكل التقليدى، الذى يتكون من مقدمة وعقدة، ولحظة تنوير ونهاية، وغير ذلك من مقومات القصة التقليدية، وهذا

المعمار الفنى بسيط التركيب، يتصف بشكل عام بصفات التوازى والتوازن بين الشكل والمضمون، ويتسم بمفردات وتراكيب ذات دلالات واضحة محددة، أحادية الدلالة، وحينما نتأمل قصص المجموعة يتأكد لنا أن كاتبنا محمد صدقى كان مخلصاً للمدرسة التقليدية، ومعمارها الفنى - حتى فى إطار التطوير من ناحية الشكل - لم يخرج عن حدود تلك المدرسة كثيراً، وإن كنا لا ننكر أن هناك إضافات حققها الكاتب على مستوى البناء التقليدى، الذى اختاره، نتيجة لطبيعة أفكاره المحددة الواضحة، ورغبة منه فى التوجه إلى خطاب أدبى، يراه الأنفع؛ فهدف القاص الوصول إلى عقول وقلوب المتلقين ليمارس دوره فى تغيير الناس، أو حثهم على تغيير واقعهم .

المفهوم الثالث : لابد أن يفهم أن بناء معمار فنى ليس هدفاً أو غاية فى حد ذاته، إنما الأديب الفنان هو الذى يبنى معماراً فنياً يتواءم وفكره، وما يريد أن يقوله لجماهيره، بحيث يحقق التوازن بين الشكل والمضمون، والداخل والخارج، ويتوافر فيه الصدق الفنى، وأية ألاعيب شكلية لا تحمل إبداعاً حقيقياً سرعان مايرفضها المتلقى الواعى، وينصرف عنها، فيحكم على أصحاب تلك الألاعيب بالإعدام، وإن ظلوا على قيد الحياة، ويبدو

أن كل قارىء يقبع فى أعماقه ناقد ذواقة واعٍ .

*** شخصيات المجموعة**

لقد تنوعت شخصيات المجموعة تنوعاً مثيراً ففى قصة «أحزان الفارس الضرير» نجد صحفياً وأستاذاً جامعياً، يمارس الفن التشكيلى، فى قصة «جراح قديمة» رجال شرطة وأصحاب محلات وباعة على الرصيف وفتاة حاصلة على درجة «الماجستير» وحرفى. فى قصة «قبل يوم الخطوبة» فتاة عاملة وطالبان جامعيان، فى قصة «زوجتى والآخرون» موظف ولص وصول شرطة ومعلم صاحب قهوة ورجال وزوجة مريضة. فى قصة «حواء تحت الشجرة» سيدة راقية وصحفى وفرقة رقص شعبى وقائد سيارة ومسرح وجمهور، فى قصة «٧ فى زنزانة» نجد سبعة رجال، تجمعهم عاطفة الوطنية ورفض الواقع والثورة عليه، وإن كانوا أصحاب مهن مختلفة وبيئات متباينة، وفى قصة «ختامه مسك» نتعرف على موظفين ومحافظ وعمال ومقاولين وغيرهم .

هذه الشخصيات التى احتشدت بها المجموعة، تعطى دلالة التنوع والانتماء إلى طبقات وفئات مختلفة، وهذا ما يؤكد أن القاص محمد صدقى كان - ولا يزال - محباً للناس والمجتمع،

ذلك الحب الخصب النبيل، وأن خبراته وتجاربه، وسبره لأغوار الحياة الشعبية الأصيلة كان رافداً من أخصب روافد الفن القصصى عنده .

*** الوحدة المكانية فى المجموعة**

لقد جال كاتبنا محمد صدقى مع أبطال قصصه فى أماكن عديدة، تنقل بنا فوق أرض الوطن تنقل الجغرافى الخبير بالتضاريس والوهاد والمنحنيات، جال فى شوارع القاهرة، قصر النيل، الشواربى، عدلى، وسليمان باشا، وتحرك مع أبطاله فى المنطقة الصناعية بشبرا الخيمة، واصفاً أدق تفاصيلها، ورحل إلى تونس الشقيق، ثم عاد، ونماذجه القصصية إلى السجن، ثم يتجول فى إحدى المدن المصرية مع محافظها وصديقه المثالى فى زمنٍ فُقدتْ فيه المثالية والنبالة .

الهوامش

١- فؤاد دوارة - فى القصة القصيرة - سلسلة الألف كتاب عدد ٦٢٧ الناشر مركز كتب الشرق الأوسط - ط ١٩٦٦م - ص ٦٣، ٦٤ .

٢- محمد صدقى - مجموعة «أحزان الفارس الضرير» عن دار الغد - ط ١٩٩١م. ص ٢٢ .

٣- المصدر السابق نفسه ص ٢٣ .

٤- المصدر السابق نفسه ص ٢٧ .

٥- المصدر السابق نفسه ص ٨٥ .

٦- المصدر السابق نفسه ص ١١٦ .

عبد العال الحمامصى .. وعالمه القصصى

انطلاقاً من إيمانى بضرورة المواكبة النقدية لحركتنا القصصية المعاصرة، أتناول هنا قصص مجموعة «للكتاكيت أجنحة» للقاص عبد العال الحمامصى، محاولاً اكتشاف عالمه القصصى وقد يؤدى بنا هذا إلى الاستشهاد بالكثير من النصوص - لذا نلتمس مقدماً العذر عن الإطالة.

وأديبنا عبد العال الحمامصى كتب القصة القصيرة منذ عام ١٩٥٣م، ولا يزال صامداً فى الميدان، على الرغم من المكابدة التى يعانيها، وهو يعايش مشاكل مجتمعه .

وإن الواجب يحتم علينا تحديد الموقع القصصى لأديبنا فوق الخريطة القصصية المعاصرة من خلال استقرائنا لهذه المجموعة الباكرة، وقصصه الأخرى المنشورة فرادى فى الصحف والمجلات .

الملاحظة المتأنية لقصص أديبنا عبد العال الحمامصى، تثبت لنا أن الكاتب يسقط مشاعره النفسية المأزومة النابعة من خلفيته الفكرية والاجتماعية على نفسيات أبطاله، الذين ينتقيهم من واقع معين، يساعده على توصيل الجو النفسى، فيساعد بالتالى على بلورة ما يصيبهم من اغتراب وسلبية وضياع داخل هذا المجتمع، فقصصه: «الصعايدة»، «العجوز والدنيا.. وأنا»، «صغيرة»، «أشياء هو لايدركها»، «العجوز وشجرة التوت»، «المحاكمة»، «الوطن» و«امرأة من بورسعيد» تناولت المجتمع الريفى، بينما قصصه الأخرى بالمجموعة: «التذكرة»، «لحظة فرح»، «الطريق الآخر»، «الشاعر والبنت الحلوة»، «الفتى الذى جاء متأخراً»، «العاملة» و«للكتاكيت أجنحة» تناولت مجتمع المدينة، بكل ما ينطوى عليه من صخب، ومطاردة، وفقدان للهوية.

*** قصص من ريف الصعيد**

وعندما نقرأ القصص، التى تناولت المجتمع الريفى قراءة هادئة، نجدها قد تفاعلت وصراع الواقع الريفى على المستويين الفردى، والجماعى، فقصة «الصعايدة» – مارس ١٩٥٤ – تصور التكافل الاجتماعى الأصيل بين أبناء ريفنا العريق، فعمار

أفندى أمين شونة بنك التسليف، الدمنهورى الأصل، يقيم فى الصعيد ما يقارب العشر سنوات، ويصبح له العديد من الأصدقاء الصعايدة، الذين تعدت علاقته بهم حدود الصداقة والمعرفة حتى كاد يكون واحداً منهم، استحوذ على مشاعرهم، ونال محبتهم بخفة روحه، وقدرته على تصيد النكتة، التى تجعل - أحياناً - من عباس الأشرم المتنافر معه شعورياً أضحوكة المقهى كله، نافثاً غيظه من نعرته الصعيدية، ودوره المزعوم فى ثورة ١٩ .. ثم يمرض مدحت ابن عمار أفندى بمرض عضال، قد يئس من شفائه، من ثم ينتاب عمار السأم والكآبة، فيذهب إلى المقهى فى محاولة للخروج من الدائرة الخانقة، ولكن الجو الكابوسى يلاحقه مطارداً، حتى «الطاولة» لعبته المفضلة، وفارسها الهمام، لم تخرجه عن همومه المطاردة، فصورة ابنه المريض فوق الفراش، لم تبرح مخيلته: «كان عمار شارد الذهن، ينقل «الأقشطة» بفتور، وبغير البراعة المعهودة فيه.. لم يستطع أن يتخلص من همومه، وصورة ابنه المسجى فوق الفراش، لم تبرح مخيلته أبداً .. وخطر له أن يغادر المقهى، ويذهب إلى البيت، ولكنه أحجم عن ذلك.. فأعصابه لا يمكن أن تتحمل من جديد عذاب ابنه وتوجعاته.» وبالأمس «لاحظ اليأس الذى راود

الدكتور«حمدى» من شفاء ابنه، رغم التفاؤل الذى اصطنعه ليطمئن القلوب الواجفة، التى تحيط بفراشه، وأحس بانقباض يطبق على صدره، عندما تخيل مدى ما يمكن أن تصل إليه حياته من خواء وتعاسة لو اختطف الموت ولده» .

وتمر اللحظات بطيئة قاسية، ولكن سرعان ما يحمل ذيلها الأسود خبر وفاة الابن: «رفع عمار رأسه فى فزع يلتف إلى الخارج عندما تناهى إليه صراخ طفلة يعرف صوتها جيداً .. تجرى مرتاعة.. وما إن رأت والدها حتى ارتمت فوق صدره، كأنما تحتمى من أشباح غير منظورة تطاردها، وهى تردد بنبرات متقطعة ملتاعة : با .. با .. بابا .. مد .. مدحت . مات .

وفى غرفة مدحت، كانت كلمات عمار أفندى تفتت أكباد الجيران والأصدقاء، وقد أنطلقت أفكاره من خلال المأساة، تدور حول تكاليف تجهيز الجثة، ومصاريف نقلها لتدفن بمقابر الأسرة بدمنهور، فهو لم يدخر شيئاً يواجه به احتمالات المجهول حتى مصاغ زوجته التهمته نفقات العلاج الذى طال :

- «عمار .. أفق لنفسك يا أخى .. العقل والدين .. أمر الله يا عمار».

قالها عباس الأشرم مختلطة بدموعه، محتوية أحاسيسه،

متذكراً فى الوقت نفسه ابنته «أنيسة» التى اختطفها الموت، وتركه يعانى آلام الوحدة والحياة، وقد وحدت اللحظة الشعورية المتشابهة بين الرجلين، ثم ينسل عباس من بين الزحام ليشترى «الكفن» ويستدعى مفتش الصحة، وقد علت الدهشة وجه عمار أفندى، عندما رد عباس عليه معترضاً حين طلب منه عمار أفندى منه التوجه للسنترال ليرسل تلغرافاً لأسرته فى دمنهور لتنتظره والجثمان: «كيف تقول هذا يا عمار .. عشر سنوات وأنت معنا .. أصبحت واحداً منا».

وتم كل شىء وفق ترتيب عباس والجيران، بينما كان عمار قد استغرق تماماً فى حزنه الصامت المذهول.. لقد مات ابنه، وماتت معه كل الأشياء الجميلة فى حياته» .

وعندما يصرف عمار أفندى راتبه، والسلفة التى اقترضها من عمته الموسرة فى دمنهور يتوجه إلى «مندرة» عباس الأشرم ليرد له التكاليف فيرفض الرجل بصدق كشهم، موضحاً أن ما فعله ما هو إلا واجب تحتمه الجيرة والعشرة والصداقة، بل تساءل فى دهشة: «وما جدوى كل هذه الأشياء.. قل لى ما فائدتها.. إن لم تتحول إلى مشاركة فى الخير والشر، ثم إنى لم أفعل شيئاً بمفردى.. كل ما صرفته دفع كل واحد من الجيران

نصيباً فيه.. ليس لى فضل دفع أى قرش زيادة عما دفعه أى واحد منهم» ثم أردف: «أنت تعرفهم إنهم «صعايدة»، وبالنسبة لهم فهى مسألة تقاليد».

القصة أكدت قوة الترابط الاجتماعى برغم مايطفو فوق السطح من تنافر ظاهرى بين شخصياتها، وإن احتشدت بالتفاصيل الوصفية الزائدة، معتمدة على ضمير الغائب فجاء الايقاع بطيئاً على المستويين الديناميكى والشعورى .

قصة «العجوز والدنيا .. وأنا» - يناير ١٩٥٥ - نجدها كذلك تصور مأساة رجل غريب: «انطلق فى الدنيا شريداً يحط رحاله فى بلدة ليغادرها إلى أخرى يكسب ويخسر، فتتخم النقود جيبه فترة، كما ينام على الطوى أحياناً، يشرب «الويسكى» حيناً، ويعب «العرقى» فى فترات العوز، عشقته أكثر من واحدة من راقصات الموالد، وأناخت رأسها على صدره أكثر من واحدة من الضائعات فى الليل، ثم حط رحاله أخيراً فى «أخميم» متعباً مكدوداً، ينشد الموت فى ستر.. جاء مع فرقة راقصة متجولة من الفرق التى ترتاد الأقاليم فى موالد الأولياء، وقد عادت الفرقة بدونه»، وتركته فى البلدة «يفترش من الصباح حتى المساء ملاءته القديمة الرثة المليئة بالثقوب، يعرض عليها بضاعته من

الفواكه التالفة المعطوبة، التى يجلبها من سقط الكروم، ويبيعها لأطفال الشارع بالملاليم، ويظل طوال النهار يتغنى بمواويل حزينة، تشكو الزمان، وغدر الأيام، وتلوم أفاعيل الدنيا بالرجال.» .

وهذا ما جعل زميله - زميل الراوى - «عميرة» بائع القصب يؤكد أن الغريب العجوز يطوى صدره على سرٍّ غرام، قد يكون هو الذى قذف بحياته إلى دنيا الضياع والتشرد، ونلاحظ توق الراوى لانتزاع سرِّ العجوز، الذى لم يحدثه عن ماضيه، برغم ما تآلف بينهما، ولكنه أحجم عن سؤاله خشية أن يرى نفسه متطفلاً ينتهك أسراره .

وإذا كان سقراط قال لمحدثه: «تكلم حتى أعرفك» فإن المعجزة قد حدثت، وتكلم العجوز فعرفناه، وعرفنا خلفيته الرومانسية المأساوية، «زمان.. كان العم» عبد المسيح» فتى .. ولا كل الفتيان، أسمر كالحنطة، صلباً كالحديد.. وسيماً ممشوقاً، يهتف جماله بالرجولة، ويرتاد الأسواق بأقمشته، وتتمناه كل عذراء فى تلك القرية الصغيرة، التى تحتضن الجبل من «أسيوط» .

ورغم تهافت نساء القرى على رجولته.. ظل عفيف القلب..

نظيف الجسد.. لم يتعلق فؤاده بأنثى غير ابنة عمه «المعلم قلدس» شماس الكنيسة .. وكانت عايدة تدخر له كل قلبها.. وتوقف عليه كل أحلامها.. وما أكثر ما تلاقيا خفية.. وبثها لواعج الشوق، وعذابات اللهفة إلى اليوم الموعود.. بدون أن ينال منها ولا قبلة الشوق .. ولاً حتى ضمة الحنين، وما كاد يهم أن يضمها إلى بيته، بعد زواج شقيقاته الثلاث.. وأصبح أخوه «جاد الله» الصغير رجلاً فى وجه الأيام حتى انتزعته «السلطة».. كما انتزعت غيره من فتية مصر، وقذفت به إلى الصحراء، يقاتل جنوداً ليس بينه وبينهم أية خصومة.. ولا يعرف لأى سبب يحكم الموت بينه وبينهم .. كانت فترة مريرة من حياته، فالموت يترصد له فى أرض غريبة.. ولم يكن من عزاء سوى خفقات قلبه المتجاوبة مع خفقات قلب ينتظره فى الصعيد.. وأعادوه بعد ذلك مبتور الذراع ليجد عصفوره فى قفص صائد لم يكن غير شقيقه الصغير.. لم تكن عايدة خائنة.. كما لم يكن جاد الله نذلاً؛ فقد أبلغهم العمدة بأن إشارة من البندر وصلت، تفيد بأن «عبد المسيح» قد أخذه الرب إلى سمائه.. وكان لابد أن يهرب من الذكرى.. ومن نفسه أيضاً، فما أكثر ما راودته الجريمة فى ذلك الحين».

فإذا كان «الموت» قد اختطف (مدحت) بن عمار أفندى فى قصة «الصعايدة» وترك والده فريسة للحزن والسأم، فإن «الحرب» هى التى اختطفت الحبيبة «عايدة» ، وتركت عبد المسيح مطعون النفس، تشوى جوانحه سياط الذكرى طوال حياته، وقد أحاط به جو من التعاسة والتشرد، إلا أن عزة نفسه عصمته فاقتات بعرق جبينه، رافضاً معاش أو مأوى الكنيسة، وهو فى أشد حالات المرض، وربما هذا ما جعله يحظى بحب ناس «أخميم» واحترامهم، فتخرج البلدة كلها خلف «نعشه» إثر مرض عضال تمكن منه، طرد الدم من أمعائه: «ووضعنا جثمانه فى صندوق خشبى رفض «سمعان» النجار أن يأخذ ثمنه.. وخرجت البلدة كلها تقريباً وراء «نعشه»، ودفعنا به إلى مقبرة من مقابر الصدقة كانت المقبرة بلا شاهد وبلا اسم .. لم يكن يتوسط سدتها سوى صليب خشبى صغير.. فأخرجت مطواتى، وحفرت بها على الصليب اسمه..» .

هذه القصة ترسم لنا لوحة، أبرز خطوطها المشاركة الوجدانية ،الصدق، الشفقة وحب الاستطلاع، والقصة تذكّرنا بقصة «الشيخ عفا الله» لأستاذنا الرائد محمود تيمور، كما لا ننكر احتشادها كسابقتها بالتفاصيل، التى لا ضرورة لها، وهذا

ما ترفضه فنية القصة القصيرة بشدة؛ فلاشك أن الوصف الزائد يؤدى إلى فتور الصراع الدرامى، وتقطيع خيوط المشاركة بين الكاتب والمتلقى .

عندما نلتقى وقصة «صغيرة» - فبراير ١٩٥٣ - نجد خطوطها المتقاطعة والمتوازية تشكّل لوحة رمادية الشكل لضياع طفلة، اختطف «الموت» والدتها لحظة ميلادها، وترك طفلتنا تفتقد الحنان، يغتالها الضياع، والنظرات المتشائمة من الجميع دونما سبب - والطفلة فى هذه القصة من أطفال القاع، فأبوها الأعمى مدمن «الأفيون»، يعيش مع زوجته «مندوهة» خريجة السجون، فتوة حارة القبة، فى إحدى «العشش»، والوالد يكلف الصغيرة يومياً بجمع «نفايات» السجائر، التى لابد أن يكتظ بها «كوز الصفيح» حتى فوهته، لكى تفى بشراهته فى التدخين، وإلا فالعذاب فى انتظارها، متمثلاً فى توالى صفعات أبيها، وركلاته القاسية، وبالطبع لا تنسى «مندوهة» دورها فى مثل هذه الأحوال «إن حصيلتها اليوم من نفايات السجائر لا تكاد تصل إلى نصف المطلوب منها أن تلتقطه.. مهما كانت الظروف. لابد أن يكتظ الكوز إلى حافته، وإلا فالعذاب فى انتظارها».

لذلك نجد «الصغيرة» تحاول أن تفى بالمطلوب، ولكن ماذا

تفعل مع ظروفها المعاكسة، فالعجز يطارد خطواتها، ويحبط كل محاولاتها: «المقهى خالٍ من «النفايات» تماماً .. كأنما أقلع عن التدخين كل زبائنه!.. غريبة!، فى مثل هذا الوقت عادة يكون المقهى مليئاً بالنفايات المتناثرة فى أرجائه! .. لابد أن «جودة» صبى الأسطى علام.. سائق عربة النقل قد سبقها.. كل الظروف اليوم تعاكسها...»

يستخدم كاتبنا «الفلاش باك» فيعود فجأة للماضى، يكشف غريزتها الجنسية، وما تعانى من خوف وأرق «وقعتك الليلة سوداء يا زينب، «مندوهة» مغتاظة منك لأنك بالأمس اندمجت مع الأطفال فى الحارة فى لعبة «العريس والعروسة» ونسيت ابنها بجوار باب بيت «أم السعد» حتى رفسه الحمار فى بطنه، وكاد يودى بحياته.. وقعتك سوداء.. ستجدها «مندوهة» فرصة الليلة، وتخرج غيظها كدمات زرقاء فوق جسدك!!..»

نتيجة لذلك دفعها الحزن والإرهاق إلى النوم «بعد الظهر عندما أسندت رأسها إلى جدار «طاحونة الخواجة برنابا» لتريح قدميها من تعب السير المتواصل بحثاً عن النفايات.. لم تكن تتوقع أن النوم سوف يدهمها فلا تصحو إلا والشيخ «القرنى» يؤذن لصلاة العصر من فوق سطح «زاوية العارف بالله الشيخ القرطبى».

فهى لم تنم بإرادتها، وواضح أنها قضت ليلتها بالأمس أرقة ساهرة خوفاً من انتقام «مندوهة» لما حدث لابنها، وتستمر الظروف تعاكس «الصغيرة» طوال القصة: « المعلم سالم» صاحب المقهى، يجلس بجوار «البوفيه» عملاقاً، يزرع الخوف بنظراته المخيفة!!، التى ترهب الميدان بأسره!، فلا تجرؤ على القيام بخطوة داخلية واحدة، وحينما غادر «المعلم سالم» المقهى شعرت بالارتياح.. وانتزعت نفسها من وراء الدلفة.. ودلفت إلى الداخل بخطوات متوجسة فى البداية.. ثم فى جرأة عندما وجدت «عكاشة» - الجرسون - لايعترض على دخولها، وجدت بعض النفايات بجوار أرجل المنضدة، التى يجلس عليها عمار أفندى.. وأخريات كانت تحجبهن المقاعد.. وقبل أن تشرع يدها للالتقاط باغتتها يد ثقيلة، تعرفها جيداً.. وأزاحتها بعنف، ثم اندفعت داخل الكوز ..واختطفت ما به!.. وتناهت إليها قهقهة الصغير ابن عمار سعيدة بطرفة ما حدث.. دائماً يحدث هذا.. واجتاح الغيظ المقهور كيانها، لو كانت ولداً.. لعرفت كيف تؤدب جودة، وكلما نظرت إلى الكوز الفارغ ساطت الهواجس مشاعرها، ومن خلال هذه المشاعر وجدت نفسها تفكر فى الصغير ابن عمار أفندى.. لماذا ليس لها حياته؟!، و«انكمش»

السـؤال فى أعمـاقـهـا مـهـزومـاً.. ثم ضـاع فى دوامـة قلقـهـا ومخاوفها! .. النهار يخبو نوره.. وليست أمـامـها فرصـة.. كل شىء ضدها».

هذه القصة الجوركية تروى كيف توأد الطفولة، فقد عانت «الصغيرة» الحرمان والغربة حتى بين ذويها، وتكشف عن خصوصية لغوية واضحة، فقد تم التعبير بأسلوب المناجاة الوصفية؛ فالطفلة لا تتحدث عن نفسها، إنما بتمثل الكاتب لأدق مشاعرها، ثم محاولة تفسير كل تصرفاتها وفق ما تمليه تلك المشاعر، فعشنا معه تجربته الفنية .

تأتى قصة «أشياء هو لا يدركها» - سبتمبر ١٩٥٣ - كثانى قصة يتصارع فيها الجنس الناعم مع الحياة والرغبة، فهى تقص مأساة امرأة مات زوجها بإحدى الأبعديات متأثراً بضربات الكرباج التى شوهت جسده وحطمت نفسه، فالتهمه الموت سريعاً، وبعد وفاة الزوج تستقر الأرمل طرف شقيق الزوج المتوفى، تنعم بالحياة، ولكن سرعان ما يتحرك الشيطان، وتتحرك الرغبة معه فى الأرمل الوسيمة، لكنها تصد الرغبة مضحية بالعيش الرغد، وتصر على أن تأكل بعرق جبينها، فعملت بإحدى الأبعديات وعمال التراحيل لتقتات وولدها اليتيم .

دون أن تفـرط فى شىء رغم علمـهـا بأن هذا السلوك ربما يعرضها لمصير زوجها.

وقد جسد أديبنا تجربته من خلال التساؤل البرىء الجارح الحائر تحت ظلال الذكرى الحانية، التى طالما هفهفت: «– أماه.. لماذا تركنا بيت العم، كان طعامنا هناك بسهولة، والآن تكدحين من أجل قوتنا؟! .

من الأفضل أن يأكل الإنسان من عرق جبينه».أجابت، وهى تسـرع فى سيرها، بدون أن تلتفت إليه : «ولكن هناك طعاماً أحسن.. وفراشاً لنا»

«عمك لم يكن يفعل هذا من أجلنا .. هناك أشياء أنت الآن لاتدركها!».

وما إن قالت هذا حتى تزايدت صرامة وجهها.. وتزايدت حيرة الصغير.. كان أبوه يعامله بحنان ورقة، ويجيب على كل سؤال يبتدره به إجابة يفهمها، لم يقل له أبداً.. هناك أشياء أنت لاتدركها..!!

«قولى لى .. أين أنت ذاهبة يا أماه؟» .

«هناك بعد الجسر – «أبعدية» سأعمل بها .. وبعد ذلك أذهب إلى أرض «البرنس» .

«وهل يضربوننا هناك، كما جلدوا أبى فى «أرض شيرين» خالتى (حليمة) قالت إنه مات من شدة الكرابيج!» .

ويظل التساؤل لحوحاً .. يبحث عن إجابة شافية تطرد الحيرة، التى تطارد الرأس الصغير المناور :

- «أماه».. قولى لى .. لماذا تركنا بيت العم؟! .»

كانت «سمرات» ابنة عمه وحبيبة طفولته - فى خاطره - وهو يسأل!! .. أيقنت المرأة أن السؤال لن يموت فى ذهنه.. وأبداً لن يكف عن ترديده.. كيف يمكن أن تجد إجابة تدخل عقله ؟! .

«عمك يا حبيبى.. ليس طيباً .. كان يريد أن يأخذنى منك.. مقابل طعامنا .. كان يريد منى شيئاً .. من أجلك ومن أجل المرحوم فى تربته لا يمكن أن أفرط فيه».

القصة فى النهاية تكشف عن دقة ملاحظة كاتبنا، وقدرته على رسم عوالم تجربته بألوان ساخنة، ليس من السهل على المرء أن ينساها، إلا أن هذا الاهتمام برسم الشخصيات وعوالمها الداخلية والخارجية قد جاء على حساب عناصر فنية أخرى لا تقل أهمية فى فنية القص .

ثم تلوح لنا قصة «العجوز.. وشجرة التوت» ديسمبر ١٩٦٤، وهى تتأرجح بين الواقعية والرمزية، فى محاولة جادة للوصول

إلى مستوى راق، فقد حاول أديبنا تجنيد قدراته الفنية فى إلقاء نظرة واعية على مسرح الأحداث من ناحية، تمثّل أدق مشاعر العجوز من ناحية ثانية، وتعميق الحدث مستخدماً شفافية الرمز، الذى أعطى عدة معان من ناحية ثالثة، والقصة تتناول حياة واحد من الأشقياء كان «شيخ منصر» ترهبه المدينة ونجوعها والمديرية بأسرها.. زمان.. عندما دوخ المديرية.. وأراها نجوم الظهر»، ولكن التوبة النصوح تعرف طريقها إلى القلوب الطيبة، فتاب الله عليه على يد واعظ البلدة، بعدما «كان مجرماً ترهبه الشياطين نفسها.. تاب من تلقاء نفسه.. وأقلع عن السرقة والسطو.. وصفى عصابته».

و«مأمور المركز هو الذى أعطاه قطعة الأرض هذه من أوقاف سيدى كمال الدين ليقيم فيها تقديراً لتوبته عن إزعاج الأمن»، وصار من يومها يأكل لقمته بعرق جبينه: «واستقر فى هذه القطعة من الأرض يبيع – للفلاحين فى مواسم الحصاد وغيرها – المقاطف والحبال التى يجدلها من سعف النخيل..»، فقد كانت تلك صناعته، بل كان من أحذق صناعها – دون زملائه العجائز – وقد آنسته خلال هذه الفترة شجرة التوت كزميلة كفاح وحبيبة قلب، وزوجة محبة: «... ثم جاء العمدة .. ومعه مهندس المجلس

البلدى، ورجال المساحة، ولجنة من الخبراء لمعاينة قطعة الارض التى يقيم عليها العجوز كوخه.. والأرض التى تجاورها.. حيث تقرر أن يقام عليها «مصنع النسيج»، الذى كان من نصيب المدينة تنفيذاً لخطة التصنيع، والمدينة مشهورة بهذه الصناعة من قديم».

ونرى الفرحة تتفجر فى قلوب الناس، وتظهر فى عيونهم: «لقد تحقق حلمهم القديم، المتعطلون يجدون عملاً.. وطلاب الجامعة من أبناء المدينة يحدثون الناس عن المستقبل.. عن التغيرات، التى سوف يحدثها المصنع فى المدينة.. ستقام عمارات سكنية للعمال.. ومطاعم، وأندية.. بدلاً من المستنقعات، والقمامة، وروث البهائم.» .

ولكننا نجد العجوز لا يبالى، بل يضرب بكل ذلك عرض الحائط، فقطعة الأرض لم يغتصبها «أعطتها له الحكومة نفسها.. فما الذى جعلها تندم.. وتنوى استردادها» و«شيخ الخفراء يعرف ذلك، وإمام مسجد سيدى كمال الدين أيضاً، والآن وقد أصبح لا حول له ولا قوة «يريدون انتزاعها.» وشجرة التوت، أن الذى «سيهوب» ناحيتها ستكون على يديه نهايته»

ولكن التحدى المعاند لم يدم طويلاً، فالشيخوخة والأزمة

الربوية الحادة سلبا العجوز قواه، فلم يستطع مواصلة التحدى أو استدرار العطف، فسرعان ما يلفظ آخر أنفاسه، بينما تتهاوى الشجرة «رأينا الحياة تنضب من عينيه.. ثم أغمضهما.. عندما سمع الفئوس تهوى فى جذع الشجرة عنيفة متوالية، وفى نفس اللحظة التى ترنحت فيها الشجرة.. ترنحت أجفانه.. وعندما مادت.. تهاوت على الأرض.. كان العجوز قد لفظ آخر أنفاسه» فالشجرة ترمز إلى وطن الإنسان، وربما إلى كل المقومات، التى تكوّن الإنسان، ولذا كان العجوز حريصاً على ألا تقتلع، لتظل صامدة، فقد ارتبطت بحياته ارتباط الدم بالعروق والمواطن بوطنه.

وهذه القصة التشيكوفية لا يستطيع القارىء نسيانها بسهولة؛ فقد ربطت بين عناصر الحياة فى ألفة، أشعرتنا بعاطفة جياشة امتدت بين الإنسان، وسائر المخلوقات، صورها كاتبنا فى براعة، وإن طغت بعض الكلمات الزائدة.

وعندما نترك القصص، التى خاضت غمار الواقع الصعيدى، ونحاول البحث عن القصص، التى تصدت لعاداته وتقاليده، فإننا نجد قصة «المحاكمة» - يونيو ١٩٥٦ - تصور - داخلياً وخارجياً - وقوع شاب رومانسى المشاعر، غريب الطباع، حاد

المزاج ضحية لعادات وتقاليد بيئته كالترابط الأسرى، وشرف العائلة، والعار الذى إذا مس أى فرد منها مس كل أفرادها، والترابط الأسرى كعادة من عادات الصعيد الراسخة، كان نقطة البدء، التى فجرت كراهية العائلة، ليس ضد بطلنا فحسب، بل ضد والده أيضاً، منذ تمرد وجلب بذرة تخالفهم، متحدياً عادة تزاوجهم بعضهم من البعض «والكراهية التى كانت تواجهنى من عائلة أبى الذى تزوج برغمهم من قاهرية غريبة أحبها، وهو يطلب العلم فى الأزهر، تاركاً ابنة عمه التى كانت مخطوبة له.. كانوا يكرهوننى لأننى ابن هذه الدخيلة.. وأمى التى تعذبت من أجل أن تصمد لمؤامراتهم.. وأحلامى.. وزملائى فى الجامعة، الذين كانوا يسخرون منى .. ومن «صعيديتى» وتحفظى وانطوائى، والبنات اللواتى كنت أرتبك أمامهن، وينز وجهى عرق الخجل، لو سألتنى إحداهن عن موعد المحاضرة.. أو طلبت منى أن أعيرها كشكولى، والقصائد كنت أكتبها وأبثها ذوب مشاعرى وروحى.. وغربتى .. وزميلتى المحررة بمجلة نسائية، والتى كانت حلم عمرى، ولكننى أضعتها بخجلى وتحفظى وخوفى من جرأتها المتحدية، والكتب التى كنت أعيش معها أكثر مما أعيش مع الحياة.. كانت الكتب عالمى.. والأغنيات التى كنتُ

أسمعها بكل ذرة فى كيانى، والدموع فى قلبى.. وليلى مراد..
التى كنت أعشق صوتها، وأتخيل أننى سألتقى بها ذات يوم
وتحبنى.. مع أغانيها كانت روحى تجد دنياها .» .

لا شك أن هذه الشخصية الشاعرية الرقيقة كانت على طرف
النقيض لشخصيات عائلته الخشنة، ومن ثم كان بطلنا أشبه ما
يكون بالنبت الغريب بين نباتات الحقل: «يعتبروننى «خرعاً» لا
يصلح لمواقف الرجولة..

دائماً كانوا يبعدوننى عن مشاكلهم ومعاركهم مع العائلات
المنافسة، لأننى – فى نظرهم – لا أصلح إلا لتمشيط شعرى ..
وقراءة المجلات.. دائماً كانوا يسخرون من طراوتى التى تشبه
سلوك بنات الذوات.. عندما كنت صغيراً أذهب إلى الحقول مع
أطفال العائلة.. كان أبناء أعمامى يعايروننى كلما وجدونى قد
استغرقت أصغى حالماً لخرير المياه فى الجداول.. أو أربت بيدى
فوق رءوس الكلاب، بينما يمارسون هم ألعابهم العنيفة،
ويتربصون ببنادقهم للذئاب فى حقول القصب.. أو يقومون
بعمليات سطو على الحقول المجاورة ليسرقوا البطيخ.. أو يتلفوا
زراعة من يختلف الكبار معهم.. حتى «جليلة» صغرى بنات عمى
الأكبر كانت تمسك بخصلات شعرى و«تنكشها» فى سخرية

لتؤكد بأننى تماماً أشبه أمى.. نعم لم يكن أحد ينادينى باسمى. كانوا ينادوننى على الدوام بقولهم «ابن سميرة» .

وإذا كانت أمه استطاعت بعد عذاب أن تصمد لمؤامراتهم، فإن بطلنا «ابن سميرة» لم يستطع ذلك، فسرعان ما ولجوا به عالم الجريمة مستغلين شخصيته الرومانسية مخدرين إياه بكلماتهم الضخمة الرنانة: الشرف .. العار .. التقاليد .. كرامة العائلة، فيقتل أخته لمجرد أنها أحبت شاباً جامعياً - غريباً - حباً عفيفاً انتقاماً لشرف العائلة، على الرغم من الحب الذى يكنه لها، وربما كان هذا الحب، هو الذى دفعه لارتكاب الجريمة، تلك التى تقرر تنفيذها بواسطته، أو بواسطة غيره: «حيث انطلقت كل الرواسب القديمة.. كل العقد.. تسوقنى من الداخل لأرد اعتبارى فى نظرهم، ولو بالجريمة، مبرراً فعلتى أمام نفسى بأنها ستقتل حتماً، فمن الأفضل أن تقتل بيدى»، بل كان أخوف ما يخافه أن تكون نهايتها على يد قريبه الوغد: «لن أدعك تقتلها يا حسن.. لن أدعك تشفى غليلك منها لأنها رفضت بشجاعة وكبرياء أن تتزوج من وحش مثلك.. لا ياحسن لن تكون نظراتك الشامتة المتوحشة آخر ما تراه سلوى فى هذا العالم ...»

من هذا السياق تأكد لنا أن العائلة قد دبرت مؤامرتها

لتضرب عصفورين بحجر واحد على حد تعبير كاتبنا: «أقنعونى بهذا بدافع الحقد المتأصل، الذى يكنونه لنا.. ليضربوا عصفورين بحجر واحد.. تموت هى.. ويكون السجن مصيرى أنا.. وإنسان فى مثل شاعريتى وحساسيتى.. سيدفعه تكوينه لا محالة إلى الانتحار.. أما الأم فما أيسر الخلاص منها.. وبهذا تقع التركة الضخمة جاهزة فى أيديهم...»

القصة لا تعتمد على التسجيل السردى البارد، بل تقدم رأى كاتبها من خلال هذا الموقف الإنسانى تجاه هذه العادات والتقاليد، مصورة فى الوقت ذاته حدة الصراع، ومكابدة المعاناة فى هذه البيئة الخشنة، وإن كان الكاتب بهذه القصة يبين لنا أن الإنسان عبداً لعادات وتقاليد بيئته مهما كان رصيده الثقافى، وقد عقدت القصة مقارنة بين قتامة الموت وبشاعته، وبين متعة الحياة وسحرها، وربما لمحت القصة بأن الموت قد يكون رحمة فى بعض الأحيان، وإن بدت الفكرة فى القصة مستهلكة إلا أن المعالجة قد جاءت موفقة ومقنعة، لكن هذا لا يمنع أن نهمس فى أذن كاتبنا: بأن القصة قد افتقرت إلى التركيز المطلوب .

وها هى ذى قصة «الوطن» – أكتوبر ١٩٥٧ – تصور فلاحاً معدماً، عاش شبابه معذباً أجيراً، تشوى الكرابيج جلده فى

أرض الإقطاع، مات أبوه فى حرب ضد أناس، ساقه الإنجليز ليحاربهم دون أن يكون بينه وبينهم أية خصومة، فمات شهيداً بلا قضية.. ثم تأتى ثورة يوليو ١٩٥٢م، فتنتشل هذا الفلاح من ضياعه، وترحمه من عذابه بتوزيع أرض الإقطاع عليه وأمثاله، ويبدأ حياة جديدة، وتشرق آماله تحتضن المستقبل الباسم، وعندما يحدث العدوان الثلاثى كقوة غاشمة، لا تريد لثورة الوطن التحقق، أو الانطلاق المنشود، يحجم بطلنا عن التطوع، أو حمل السلاح ضد الأعداء دون أهل بلدته، نذالة؟! .. لا .. خوف .. وأعماق تطفو فوق السطح، فشبح الموت يتراقص أمام عينيه، متذكراً فى الوقت نفسه والده، الذى مات شهيداً بلا قضية: «أموت . قبل أن أتمتع بالأرض، التى كانت تمتص دمى. قبل أن أربى «عليوة» وأعلمه، وأشعر بأنه أصبح لى من ظهرى رجلاً.. ما الذى طفحنى الدم منذ الصغر.. أليس لأن الأنجليز أخذوا أبى إلى الحرب معهم.. قتلوه.. ولا أعرف حتى مقبرته لأقرأ الفاتحة على روحه أمامها، مثل أموات الناس...».

أخذوا أبى إلى الحرب معهم.. قتلوه.. ولا أعرف حتى مقبرته لأقرأ الفاتحة على روحه أمامها، مثل أموات الناس...».

ولذلك كره الشيخ «عبد الباسط» حينما خطّأ موقفه السلبى

بكلماته الغامزة: «حضرته.. كلما رآنى أدخل «الزاوية» لأخطف لى ركعتين.. انطلق يخطب.. ويعايرنى لأننى لم اكتب اسمى فى دفاتر المتطوعين.. بالأمس بعد صلاة الجمعة جعلنى أتمنى أن تنشق الأرض وتبتلعنى.. بعد الصلاة مباشرة اندفع يتحدث عن الإنجليز وقناة السويس.. والأرض الجديدة، التى أعطتها الحكومة لمن لا يستحقونها.. لأنهم جبناء.. قال هذا، وهو يشير نحوى فأحاطتنى نظرات العداوة والشك من المصلين..».

عندما يبوح لزوجته، التى رأته قلقاً حائراً تخالفه أيضاً الرأى، بل تكتشف أنها هى الأخرى، كانت المقصودة بتلك الكلمات الغامزة لنساء البلدة عند طلمبة المياه، ولكنها سرت عنه، وهونت عليه الأمر. ثم تكون كلمات «عليوة» بمثابة المس السحرى، الذى رفع عن عينيه الغشاوة، فرأى جوانب كان حقاً غافلاً عنها: «أبى عاوز بندقية.. أقتل بها الإنجليز، الذين أخذوا جدى معهم، وقتلوه.. مدرس التاريخ عندنا قال لنا: بإن الفلاحين يجب أن يكونوا أكثر الناس إصراراً على هزيمة الإنجليز.. لأنهم لو هزمونا وحكموا مصر مرة أخرى فسوف يعيدون حكم الباشوات، ويعطونهم أرضنا من جديد! ..» .

ويدور «المنولوج الداخلى» الحادث فى أعماقه، مجسداً بشاعة

الردة وظلامـهـا ، فـيـقـرر دون أدنى تردد بذل الروح في سـبـيل الوطن، متفادياً هول الظلام، الذي تصوره قادماً: «ويصبح من جديد أجيراً .. يذيب حياته فوق أرض يسمّدها بدمه.. ويغتصب خيرها غيره.. لا .. لن يحدث هذا.. لن يعود شاهين باشا بظلمه وبغيه.. وعصابته ومجرميه.. لن يعود شاهين باشا.. سيدافع عن هذه الأرض.. بدمـه.. إذا اقـتـضـى الأمـر.. يموت.. أفـضـل من شاهين باشا والإنجليز، الذين قتلوا والده في أرض لا يعرف أين تكون.. يموت .. ليكن ستظل الأرض لابنه.. لعليوة.. للفلاحين.»

اتسمت القصة بالتناول الفني الهادىء ماعدا الجزء الأخير؛ فقد ارتفع فيه صوت الكاتب إلى حد ما، إلا أن القصة قد نجت من المباشرة والافتعال، الذي طالما سيطر على القصة الوطنية المصرية بالذات .

أما قصة «امرأة من بورسعيد» – أكتوبر ١٩٥٧م – تصور العطاء الجماهيري المتواصل في سبيل الوطن من خلال امرأة بسيطة، عايشت ظروف العدوان الثلاثي ضد مدينة بورسعيد، فزوجها لقي مصرعه على يد إنجليزي مخمور، وقد غرس موته في قلبها التخوف، وكشف لابنه جوانب المأساة، التي يعيشها وطنه تحت سيطرة الاستعمار وعملائه، فسعى مجاهداً، يبذل

بسخاء ليغير واقعه القائم، فى الوقت الذى بدأ فيه تخوف الأم، واندفاعها تحذره، تناشده أن يتفرغ لدراسته ومستقبله، وأن يبتعد عن الخطر، فيعارضها مقرراً: «الوطن هو مستقبله. ولا مستقبل أبداً لوطن يدنس الغزاة أرضه.. ويعيش ناسه كالغرباء فيه. لم تفهم شيئاً من مغزى كلماته، ظنت أن ما يدفعه إلى خوض المعارك هو الانتقام لأبيه: «حسن .. حرام عليك أن تشوى قلبى هكذا .. الخوف يميتنى عشرات المرات كل ليلة.. لقد صرعت العشرات منهم يا ولدى.. ألا يكفيك ما فعلته لتنتقم لأبيك»، ولكن المسألة ليست كما تتصورها الأم: «فالهدف الأساسى من كفاحه.. هو أن يندحر الاستعمار تماماً كنظام.. أن ينتهى وجوده.. سواء هنا، أو فى أى مكان من أرض الله.. مصرع والده مسألة فردية تخصه وحده.. ولكن ما يفعله والرفاق مسألة تعنى الإنسانية كلها..» .

هكذا نجد الابن تتسع نظرته النضالية، وتتسم بالشمول، وتنم كلماته عن فهم عميق لمفهوم الصراع الإنسانى الدائر على مستوى العالم: «يا أمى لكى تكون السعادة لكل الناس، لابد أن يموت بعض الناس.. بعض الذين يشوهون الحياة، ويزرعون فيها الأشواك، وبعض الذين يجملون الحياة، ويغرسون بها

الزهور..»، ثم يلقى (حسن) مصرعه برصاصتهم الفاجرة فوق الفراش أمام الأم بعدما كبد معسكرات الإنجليز الكثير من الخسائر، وصار كفاحه ضد الإنجليز أسطورة تشرف الوطن المناضل .

وإذا كنا نقول – أحياناً: «ابن الوز عوام» فإن حب «حودة» – الابن الثانى – للوطن وكفاحه ضد أعدائه يجعلنا نقول: «أخو الوز عوام»، فحودة الذى أخذ شهادته الإعدادية، يتزعم مجموعة كبيرة من أصدقائه أبناء حى المناخ فور إعلان بورسعيد للتعبئة العامة: «أصبح يقلد شباب المقاومة فى تكوين فرق من الغلمان فى كل الأحياء.. يتزعمها، ويطوف بها شوارع المدينة، وهم يرددون نفس الهتافات، التى يرددها الكبار...» .

عندما تحذره الأم من خطورة مايفعله، مؤكدةً أن المهمة تخص الكبار، ولا شأن للأطفال أمثاله بها، يعترض «إنها تخص كل من يعيش فوق أرض هذا الوطن»، وحينما يأتى «حامد المبمبوطى»، مخبراً بأن قوات الغزو الجوى تهبط بمظلاتها فى «الجبانة» تنطلق أقدام الرجال، راكضة فى شجاعة نحو «الجبانة»، ويكون الالتحام وجهاً لوجه بين أبناء الوطن وأعدائه، وينتصر أصحاب الحق بعدما يُدفَعُ الثمن دماءً وأرواحاً، ويكون

(حودة) أحد الشهداء «وتصطاد نظراتها جثة ولدها فوق الرمال.. اندفعت فى جنون تحتضن الجثة الصغيرة الغارقة فى دمها.. حودة والسكين فى يده مغروسة حتى النصل فى صدر الجندى الأحمر بجواره.» و«امتدت يدها فى رفق تنتزع سكين ابنها من صدر الجندى المطروح جثة فوق الرمال.. الآن فهمت.. لكى تكون السعادة لكل الناس، لابد أن يموت بعض الناس.. الذين يشوهون الحياة، والذين يجملونها أيضاً» ثم «تنهدت، وهى تتفرس فى جموع الشباب من حولها.. دوى أزيز الطائرات فوقها. فهزت السكين، وانطلقت نظراتها تحدق فى الأفق غاضبة...» .

هذه القصة تكشف عن رؤية الكاتب الخاصة، من خلال مجموعة المواقف، التى التحمت بالنسيج القصصى من البداية حتى النهاية، وبلغة منتقاة، إلا أنها شفت عن شىء من المبالغة، فمن النادر أن نجد امرأة كهذه تضحى بولديها، وتصر فى الوقت نفسه على التضحية بنفسها.

*** قصص من المدينة :**

بعد أن قرأنا القصص التى صورت واقع المجتمع الريفى فى الصعيد، لايسعنا إلا أن نبدأ فى تناول القصص، التى تفاعلت

وواقع المدينة، ولكننا قبل أن نقوم بذلك رأينا أن نبدى بعض ملاحظات، كشفت عنها القراءة المتأنية:

(١) إن أفضل كُتَّاب مصر جاءوا من خارج القاهرة حيث إنهم اكتسبوا خبرتين، خبرة الريف وخبرة المدينة، فهم وافدون على المدينة، يرونها من الخارج، فتكون رؤاهم أفضل من الذين يعيشون داخلها، وابتعادهم عن الريف يجعل اجترارهم عوالم الريف وحياته أفضل أيضاً، لأنهم متعودون – بطبيعة تكوينهم – على التأمل والتفكير الهادىء الخصب.

(٢) إن اختلاف طبيعة كتاب الريف عن طبيعة كتاب المدينة يجعلهم دائماً مختلفين، فيكتبون هذا الإبداع، مظهرين ذلك الاختلاف والتباين، والوسط والمحيط .

(٣) إن قصصهم كثيراً ما تكشف عن مثاليتهم، التى يصطحبونها معهم من الريف، ومن ثم نجد أن أبطالهم يتحركون من خلال قيمهم ومبادئهم، ولذا تسيطر عليهم روح التمرد والغربة والضياع فى أغلب أعمالهم .

(٤) إن شخصياتهم تقدم على مجتمع المدينة، وهى مسلحة بقيمها الريفية والدينية، فتندفع تبحث عن الأصالة من خلال نظرتها الجادة، ولذا تتصادم مع المدينة، وتظل قلقة رافضة،

تؤثر العيش خارج المجتمع المدنى المعقد الذى يعانى التمزق والاضطراب والزحام .

وإذا كان كاتبنا قد صور مجتمع القرية فى قصة «الصعايدة»، فإننا نجده يصور لنا مجتمع المدينة فى قصة «التذكرة» - أكتوبر ١٩٥٤م - فهذه القصة تشعرنا بمدى ما يعانيه الإنسان الريفى من ضياع وغربة، وشعور بالوحدة فى مجتمع المدينة، الذى يسيطر عليه الروتين المعطل، وتجتاحه الأنانية، كما تشف عن حنينه إلى مجتمع القرية المتعاطف، الذى يملك حرارة المشاركة، فبطل القصة قادم من الصعيد ليبحث عن عمل فى القاهرة، بعد أن استغنت «دائرة شيرين» عن خدمات أبيه، بعدما تدهورت صحته «جئت لأبحث عن عمل هنا.. وهذا ما جعلنى انقطع عن مواصلة تعليمى لأعطى الفرصة لبقية أخوتى.. لم أجد عملاً فى الصعيد، فأعطانى عضو مجلس الشيوخ عن مدينتنا خطاب توصية لقريب له، صاحب نفوذ هنا، ليجد لى عملاً فى واحدة من الشركات التى يهيمن عليها». لكنه سرعان ما يقابل بالتسويف تحت وطأة حاجته الماسة: «أمضيت ستة أسابيع، وأنا أتردد على مكتب صاحب النفوذ.. فى كل مرة أقف أمامه، متخاذلاً مسكيناً إلى أن ينتهى من مكالماته

التليفونية المتواصلة، وعندما ينتبه إلى وجودى أمامه يبتدرنى بالعبارات التى تعودت سماعها فى كل مرة.. ها أنت ترى فرط انشغالى.. لكننى مازلت مهتماً بموضوعك.. حاول أن تمر على بعد أسبوع...» .

ويتساءل كاتبنا - بطل القصة - ساخراً: مشغول.. وأنا.. هل قيل له إننى حجزت لسيادتى جناحاً فى «شبرد»؟! .. وما شأن صاحب لوكاندة المنتزه الحسينى بانشغاله!!» فقد «أقسم بمقام الحسين أن يسلمنى للبوليس إذا لم تف ملابسى بحسابه.. فليست لوكاندته مأوى لكل صعلوك متشرد يقذف به إلى المدينة قرف الصعيد.. خرجتُ، والدنيا أمامى يكتنفها الضباب.. أعرف أن الرجل لن يتردد فى تنفيذ وعيده .. ليس هناك ما يمنعه من أن يفعل.. بعد الأسابيع التى قضيتها فى هذه المدينة لن أستغرب أى تصرف يحدث فيها.. رأيت بعينى رجلاً رفض أن يتخلى عن صحيفته لتغطى بها عورة جثة!»

سرعان ما تكتمل أمامنا جوانب مأساة بطلنا الضاغطة، بعدما تبخر كل ما استدانته له أمه من أبناء وبنات الحلال، وموضوع عمله لايزال كأمل لا يلوح فى الأفق، لذا حتمت عليه ظروفه القاهرة أن يذهب إلى صديقه «محمود عبد الحق» ربما

يستطيع أن يدبر له نقوداً إلى أن تصله المعونة، التى طلبها بخطاب من أمه فى الصعيد، ولكنه يجد صديقه قد سافر إثر برقية تسلمها، تفيد بأن عمه مات، يتحطم الأمل على صخرة الظروف المعاكسة، ثم تثور مشاعره، تطرح تساؤلاتها الحائرة الحزينة والرافضة فى آن معاً: «لا شىء غير الإحساس بالضياع.. منك لله يا أبى.. منك لله!.. كيف طاوعك ضميرك على أن تتزوج فى شيخوختك لتنجب للعالم كتاكيت.. يقعدك عجز الشيخوخة قبل أن تصنع لها أجنحة!» وتصل المأساة ذروتها: «عندما وصلت «ميدان الجيزة» كنت قد استهلكت كل قواى.. لاقدرة لى على دفع خطواتى.. لابد أن أركب عربة.. لابد.. ولكن من أين لى بثمن التذكرة؟!.. لماذا اليوم بالذات يموت عمك يا محمود؟!..»

فى تلك اللحظة يتفتق ذهن بطلنا عن فكرة فيقرر الذهاب إلى مسجد سيدنا الحسين، وهو لا يمتلك ثمن التذكرة، فينتقى عربة مزدحمة بالركاب حتى يتمكن من «الزوغان»، فلابد أن يصل إلى المسجد قبل الانتهاء من صلاة الجمعة؛ حتى يستطيع اقتراض النقود من أبناء بلدته، فقد جرفه الحنين إليهم بوجه خاص، وإلى بلدته الصغيرة بوجه عام: «الحمد لله.. وجدت فكرة.. تذكرت..

اليوم الجمعة، و«الصعايدة» يصلونها غالباً فى مسجد الحسين.. لن أعدم هناك بعض أبناء بلدتى، قطعاً ستدفعهم نخوتهم لإقراضى نقوداً، أسدد بها حساب اللوكاندة، وأبتاع تذكرة أعود بها إلى مدينتى.. لن أمكث هنا أبداً.. خدعت فى القاهرة.. خاب أملى.. إنها مدينة مات قلبها، قد تكون بلدتى الصغيرة كئيبة بأحزانها وتعاستها، ولكن قلوب الناس فيها تنبض بعواطف المحبة، تملك أن تعطى حرارة المشاركة، لا يشعر الإنسان فيها بصقيع الوحدة.. هنا أشعر بأننى مجرد حشرة».

بيّن الكاتب فى هاتين القصتين : «الصعايدة» و«التذكرة» الفرق بين أهل القرية وأهل المدينة، فالصعايدة قلوبهم متصافحة، يفعمها الحب والتكافل، بينما نجد أهل المدينة متصارعين متطاحنين، تفتقد مشاعرهم الإحساس بالآخرين، وقد نجح القاص فى مزج تجربته الذاتية فى المدينة بالتجربة الإنسانية الرحبة، إلا أن الأسلوب التقريرى أطل برأسه أكثر من مرة فى هاتين القصتين .

ثم تأتى قصة «لحظة فرح» لتعرى لنا مزيداً من واقع المجتمع المدنى المناوئ والمتنافر مع روح كاتبنا، فقصة «لحظة فرح» – فبراير ١٩٦١ – تجسد مأساة أديب ناشىء، يعمل محرراً عند

صاحب مجلة مستغل، يكسب الكثير ، بينما يترك هذا المحرر - الذى يتجشم كل أعباء المجلة من الألف إلى الياء - يقتات الجوع، ويعيش عالة على أخيه.. ولذا كان نبأ نقل أخيه من القاهرة إلى الصعيد كناظر إعدادى بمثابة صدمة زلزلت نفسه الحساسة، وجعلته يصاب بالملل وخيبة الأمل، حتى هفا إلى أى شخص يتحدث إليه، يفضفض عن نفسه، يشكو له عن مواجعه أملاً فى الخروج من دائرة مأساته الخانقة: «بالأمس فاجأنى أخى بخبر نقله من القاهرة ناظراً لمدرسة إعدادية بمدينة نائية فى الصعيد. وهذا النقل بالنسبة لى ليس أقل من كونه كارثة! وجود أخى هنا هو الضمان الوحيد لعدم ضياعى.. وجوده ينهى الكثير من أزماتى.. الآن كيف أستطيع تدبير احتياجاتى فى مدينة مسعورة.. كالبغى لا تتعامل أبداً بقلبها...»

يخيب الأمل، ويطفو اليأس فيقول: «بالتأكيد سيرفض صاحب المجلة أن يزيد راتبى مليماً واحداً، هذه مسألة فرغت من أمرها، كانت مثار نقاش بينى وبينه طويلاً..» ثم ينتابه اليأس واللوم : «لا أملك سوى أن أصمت لائماً نفسى؛ لأننى لم أنفذ نصيحة مدرس اللغة العربية، الذى حذرنى عندما كنت صغيراً تستهويه موضوعاتى الإنشائية من أن تدركنى حرفة

الأدب»، ثم يكشف الستار عن معاناته الإنسانية: «إنهم يعتصرونني.. كل الأعباء ملقاة على عاتقي: إعداد المواد وإعادة صياغة ما يبعث لنا به الهواة من أدباء الأقاليم، وكتابة موضوعات بواسطتها ترد «الشيكات» لصاحب المجلة من آلهة الشركات وأباطرة الأعمال!، وأخرى يقترحها رئيس التحرير فى صيغة أمر لشئون تهمه فيذيلها بإمضائه..» نتيجة لذلك كان يهفو إلى إنسان ينقذه من سياط عذابه «أترصد الخطوات التى تدق الممر الخشبى فى الصالة خارج الغرفة، وأنا أتمنى بلهفة جائعة أن تكون الخطوات القادمة من أجلى، فالوحدة مع كآبة الغرفة بجانب حالتى النفسية.. كل هذا يدك أعصابى.. وأريد إنساناً، أى إنسان ينقذنى الحديث معه من عذابى» يتسرب طفل من والدته، ويدخل على بطلنا، ولكن لا يخرجه عن عالمه الكئيب المعاكس، ويبدو أن الملل، الذى انتاب بطل القصة قد تسرب بدوره إلينا؛ فلا نستطيع مواصلة القراءة، فنروح نستأنف القراءة فى بقية القصص فنلتقى وقصة «الطريق الآخر» – يوليو ١٩٥٤م – نجدها تصور إنساناً، تعبر عن ضياعه السياسى، من خلال لحظة صدق تعانقت والواقع السياسى، تغلغلت فيه، مبرزة صراعه الرهيب.

القصة حقيقة تزيح الستار عن صراع الأحزاب السياسية، والبوليس السياسى بعد حريق القاهرة (يناير ١٩٥٢) بغية الوصول إلى كرسى الحكم، والتمكن من السلطة بأى ثمن، كل منهم يسعى لتحقيق مآربه الشخصية، متاجراً بالمشاعر الشعبية، والشعارات الجوفاء، وسط هذا البحر المتلاطم جسد القاص إنساناً مخلصاً للقضية الوطنية، يدرك أصول اللعبة، تطارده كلاب البوليس السياسى مطاردة عنيفة، تجعل أى وطنى غير أصيل يسلم سلاحه، لكن بطل قصتنا رغم حدة الأمواج لم يجرفه التيار المخادع؛ فقد عصمته أصالته فرفض طريقهم – وما كان أسهله – واختار بمحض إرادته «الطريق الآخر» – وما أصعبه – لم يدفع وحده ضريبة هذا الاختيار الصعب، إنما شاركته البذل زوجته وابنته، اشتركوا جميعاً فى الدخول من الباب الضيق، فبعد المطاردة، صباح تشكيل الوزارة الجديدة يعود إلى بيته، وعندما «جلس رن جرس الهاتف فى الصالة فنهض يرفع السماعة.. كان المتحدث خاله يطلب مجيئه إلى مكتبه، ويهنئه بالمنصب الجديد، مكافأة له من رئيس الوزارة لمواقفه فى مهاجمة فساد الحزب الحاكم قبل حريق القاهرة.. قذف بالسماعة فى وجهه يقطع المكالمة.. وعاد يضع يده فوق

جبهته، ويرتمى فوق المقعد من جديد.. الكلاب.. ماذا يظنونه.. هاجم الفساد، ولكن ليس لحسابهم، ليس لحساب أن يدفع الشعب فى قبضة الخونة، وعملاء «اتحاد الصناعات» مكافأة من رئيس الوزارة !.. الرجل الذئب بدهائه يريد أن يمتص العناصر الوطنية.. يريد أن يخرسها بتوزيع المناصب عليها!!»

عندما أفضى لزوجته بقراره أصغت إليه، وخيبة الأمل تعتصرها، لم تتفوه بكلمة، لكن دموعها تولت الإجابة، وحينما وجدها على هذه الحال قال: «زهيرة.. اسمعى.. لست متبلداً، أعرف أننى اشقيتك.. لحظات السعادة فى حياتك معى نادرة، ولكن لقد اخترت طريقى، وأبداً لن أتراجع، ليست هناك أية اعتبارات ترغمك على أن يضيع شبابك معى، لكل إنسان حياته، وله مطلق الحرية فى أن يجدف لسفينتها فى الاتجاه الذى يعتقد أنه الصحيح ..»

وحينما نواصل القراءة فى هذه القصة ينكشف النقاب عن فترة سياسية مؤلمة من حياة بلدنا الطيب، فترة غبّر الدخان خلالها سماء قاهرتنا، وتسرب إلى عيوننا، فتجىء ثورة يوليو فتزيل هذا العبء الجاثم على صدر الوطن، وتبدأ صفحة جديدة فى حياة كل مصرى، بل فى حياة كل عربى، كتبت القصة بهدوء

فالتحمت التجربة الفنية بمشاعرنا من خلال صدق المواقف، وحرارة المشاركة، فانصهر الخاص فى العام، إلا أن بطل قصتنا قد اتسم بالرومانسية والمبالغة، فمثل هذا النموذج السياسى المخلص إلى أبعد الحدود، والمصر على موقفه إلى أبعد حدود الإصرار، للأسف لا وجود له على أرض الواقع.

عندما نترك «الطريق الآخر»، ونقرأ قصتى: «الشاعر .. والبنت الحلوة» و«الفتى الذى جاء متأخراً» تتجسد أمامنا مأساة الإنسان الريفى المثقف، ومدى ما يكابده من صراع فى مجتمع المدينة المتطاحن، الذى شوهته المادية، وسيطرت عليه العلاقات النفعية، لذا كان الإحساس بالغربة الوجودية والنفسية بارزاً فى كلتيهما، ففى قصة «الشاعر.. والبنت الحلوة» - أغسطس ١٩٦٣ - يبلور الكاتب أزمة الإنسان المثقف فى مجتمع متخلف، بل يجعلنا نشاركه إحساسه بالغربة والضياع فى مدينة فقدت قلبها، من خلال مزجه الواعى لمشاكل بطله الذاتية، مع المواقف موحداً «الأنا» بالـ «نحن» فتتشكل معالم الغربة دون افتعال، وتنثال العبارات طلقة معبرة عن حس صادق، أكسب القصة والتجربة العاطفية العارضة صدقاً فنياً ملحوظاً من البداية حتى النهاية، برغم المزالق، التى ربما كانت تغرى أى كاتب بالوقوع

فى حبائلها مع مثل هذه النوعية من الكتابة.

والبطل فى هذه القصة شاعر رقيق الأحاسيس، والفتاة عنده نقطة مضيئة، تنير له الطريق عندما تتعقد الأمور، والحب فى نظره لحظة إشراق فى مجتمع المدينة الأنانى المظلم: «لو كنت أستطيع الحب.. لكانت هذه الصغيرة حبى، كل ما فيها يرشحها لأن تكون أميرة الأحلام لشاعر رومانسى مثلى يغنى للنجوم .. ويعانق الأطياف فى عصر «الطوابير» والأرغفة!!، كثيراً ما تقت لأن أعيش فى قصة حب تجمل حياتى، تضىء لى السراديب العتمة المقبورة فيها أحلام شبابى، وكثيراً ما كنت ألتقى بعيون على استعداد لأن تعطى الحب بإغداق الحرمان، ولكننى كنت أنسحب بسرعة، وإحساس بالمرارة يتفاقم فى أعماقى.. حب.. لى أنا .. لم يعد الحب وسادة فوق القمر، الحب فى عصرنا التزامات قاهرة.. وحساب مفتوح عند البقال والجزار والصيدلية..» .

هذه المثالية، هى التى ربما جعلته يتمرد على الوظيفة التى تمتهنه، وتحد من حريته، كما جعلته يرفض حب هذه الفتاة، «ياعصفورتى من أجل أن أراك كنت أحتمل.. من أجل أن تطل روحى على ابتسامتك قاومت.. معذرة يا حلوة بعد اليوم لن أراك

.. قرفت يا صغيرتي تماماً.. إلى حد المرض.. من الأوامر المتعسفة.. من الإهانات.. من وسط كل القيم عنده رخيصة..»

لكنه سرعان ما يتذكر أمه المناصرة له: «سيقع خبر الاستقالة على أمي وقع الصاعقة.. غفرانك يا أمي.. عذبتك معي.. لم أستطع الابن الذى تريدينه.. لا أعرف غير أن اتشرد وأكتب.. لا أصلح لأى عمل غير هذا يا أماه» .. شاعرنا هنا خجول رقيق الإحساس، وقد منعه هذا من تكوين أية علاقة عاطفية مع الجنس الناعم، برغم استعداد فتاته للعطاء: «وبرفق رفعت يدها إلى فمي، وقبلتها.. ثم أفلتها بسرعة، وبدون أن أنظر إليها.. استدرت عنها، وتركتها تحت الشجرة ذاهلة.. وسرت وحيداً...» .

أما قصة «الفتى الذى جاء متأخراً» - فبراير ١٩٥٩ - فتعكس رغبة شاب ريفى نقى السريرة لخلق علاقة حب شريفة وفتاة صورها خياله الرومانسى فى صورة توائم تكوينه المحاذر - أبا عن جد - «أخيراً ستكون لى حبيبة.. لكل واحد من زملائى فتاته، التى يريننى صورها.. وهداياها، وتنهش الغيرة قلبى عندما يحدثنى الصحاب عن المواعيد، والقبلات ولا أجد لدى ما أتحدث به فألوذ بالصمت، وشىء ما يمطر الدموع فى

أعماقى.. لمَ أجفل من الفتيات؟.. ألست رجلاً ؟!.. كل الزملاء يؤكدون أننى على جانب كبير من الوسامة، وجاذبية الرجولة، ولا شيء يعيبنى سوى «صعيديتى» أكثر مما ينبغى، عندما كانوا يلاحظون شدة خجلى وارتباكى أمام الزميلات، كانوا يتخذون من هذا مادة للسخرية والتندر به، وبالصعايدة أمثالى».

وسرعان ما يكشف القاصُّ عن خلفية بطلنا الخجول من خلال العود المفاجيء للماضى مستخدماً «الفلاش باك» «منذ أن واجهت مرحلة اليفاعة، وأبى يحرص على أن تكون حياتى تحت تصرفه.. أعطانى «عهد الرفاعية»، وأنا فى الثانية عشرة. حتى الصداقات لم يترك لى حرية تكوينها إلا فى مجال من ربطنى بهم من شيوخ المساجد ورجال الطريقة، كانت تثير دهشتى كراهيته للمرأة، ودائماً كان يبث فىَّ تعاليمه بكراهيتها.. أفهمنى أن وظيفتها فى العالم أن تنفث الشر فيه، والخراب.. لهذا خلقت..».

كل هذه الحواجز أقصته عن العوالم الساحرة الواعدة فى عينى فتاته، فعاش الحياة كتاباً وقصيدة، لم يتعامل مع العالم بقيم يكتسبها بمعاناة الواقع، شعر بالغربة، على حد تعبير صديقه «رمزى» الشاب المغامر، وسرعان ما تعلو نبرة الإصرار

على خوض التجربة، فقلبه يحدثه بأن فتاته غير فتيات اليوم : «لن أتراجع هذه المرة يا فتاتى، رمزى يعايرنى بأننى جئت متأخراً، قلبى يقول لى إنك غير فتيات اليوم.. لن يكون حبنا من طراز الحب الذى يحدثنى عنه رمزى والزملاء..»، ثم يصطدم رأسه بالواقع فى نهاية القصة صدمة حادة، جعلته يعيش فى حالة نفسية سيئة: «اقتربت منى تهمس لى لتعدنى بسهرة مثيرة.. ممتعة بعد الخروج من السينما فى بيت «أبلتها» الخياطة.. هناك فتيات ساحرات للترفيه عن رواد «بيت المدام» ويمكننى انتقاء واحدة منهن إذا لم ترق لى هى.. ولن تكلفنى السهرة كثيراً.. على الأكثر .. ربما خمسة جنيهات..» فالشخصية هنا قادمة إلى مجتمع المدينة مسلحة بقيمها وعاداتها وتقاليدها، ومن ثم حدث هذا التصادم بين المجتمعين، مجتمع القرية المكشوف الواضح الصادق، ومجتمع المدينة المغلف بالغموض والإلغاز، والقصة جيدة، لا يعيبها إلا نهايتها المباشرة .

وإذا كنا قد رأينا ذلك الشاب الريفى، وهو يعانى لحظة ضياعه العاطفية والنفسية فى القصة السابقة فإننا نرى فى قصة «العاملة» ديسمبر ١٩٦٥ - فتاة، تعانى تلك اللحظة التى

طالما ترقبتها بشبق الانعتاق من واقعها المؤلم القاسى، فقصة «العاملة» نغمة مقابلة عزفها القاص على الوتر الناعم: «أخيراً . مثل كل البنات أصبح لها حبيبها.. باشمهندس.. قد الدينا .. وأبوه صاحب المشغل فى نفس الوقت! .. ونامت ومعها أحلامها، توجهت فى الصباح إلى المشغل تفيض حيوية.. وتتألق أنوثة»، تجرفها النشوة فتهفو إلى عالم الغد المأمول: «غمرت الفرحة كيانها.. الحبيب يواعدها.. كم كانت الكآبة تجرف روحها عندما تشاهد كل حبيب، وقد أمسك برسغ فتاته دالفاً بها إلى السينما.. أو واحد من «الكازينوهات المتناثرة على ضفاف النيل.. ها هى ذى قد أصبح لها هى الأخرى حبيب يواعدها.. بالطبع سوف يذهب بها إلى سينما من الدور الضخمة، التى كثيراً ما تمنت أن ترتادها» ويذهب الحبيب بها فعلاً فى الموعد المحدد إلى سينما من الدور الضخمة، ولكن فى ظلام السينما، وتحت ستر الخجل والخوف من الفضيحة يحدث مالم يخطر لها على بال، تتحطم آمالها، وتدرك أن جسدها وحده هو كل مراد الحبيب!، ومن ثم تكشفت الهوة مخيفة مرعبة: «الخوف ينمو فى قلبها وتشعر بالمرارة .. والندم .. لقد تسرعت فى إجابتها المتهورة.. كان يجب أن تنتظر وتتريث حتى تسبرغوره.. وتتأكد

من صدق عواطفه.. ربما تكون استجابتها السريعة قد أشعرته بأنها من الممكن أن تكون مثل خليلاته.. رخيصة!!...».

هذه القصة تعقد - من خلال لغة تستبطن أعماق الذات - مقارنة بين حب أولاد الذوات، وحب أبناء الطبقة الشعبية، وتعرف بطلة قصتنا أن «من فات قديمه تاه»، كادت تهوى تحت وطأة الحرمان، ولكن القاص استطاع أن يعيدها فى نهاية القصة إلى قديمها، قبل أن تنسحب الأرض من تحت قدميها، ونلاحظ أن القصة تتعاطف وأبناء الطبقة العاملة، بل تمجد كفاحها الشريف .

أما قصة «للكتاكيت أجنحة» - يناير ١٩٦٠ - فتجسد مأساة فتاة فقيرة، وإن كانت مأساة إنسانية يجد الفن فيها مجالاً خصباً، فالظروف الأسرية القاهرة تدفع الفتاة إلى أن تحل محل أبويها، متجاهلة أنوثتها، فهى موكلة برعاية الأسرة بعد رحيل الأب، ثم الأم عن دنيانا، وتنتصر التضحية على الطبيعة الغريزية، لكنها لم تلغ ذلك الشجن الأسيان، وأحلام الفوز بحقوق الأنوثة، وإن كانت التضحية بدت كغاية سامية فإن سموها اعتمد على الصمود فى مواجهة الحرمان، ويلعب الزمن لعبته، فتصل فتاتنا إلى الخامسة والثلاثين دون زواج، برغم

وسامتها وخطبتها إلى مهندس شاب ذات يوم، فقد آثرت رعاية أسرتها على زواجها، حينما كانت تطاردها عبارات الغزل تلوذ بالصدود، وإن ظلت آلام الحرمان تصارعها دون هوادة، لقد نجح أديبنا فى تصوير الواقع والمثال، راصداً فى الوقت نفسه آلام الحرمان، التى مارت بالأعماق، أثبت القاص بهذه القصة البسيطة والعميقة فى آنٍ معاً تمثله للمدرسة الواقعية فى تكاملها واشتمالها على عالم التسامى وامتزاجه بعالم الغرائز، وهو أمر حتمى تفرضه الطبيعة الإنسانية، وقد قام كاتبنا بمزج الماضى بالحاضر مكوناً لحناً مأساوياً، يهز المشاعر وينطبع على الذاكرة، وعلى الرغم من أن الفتاة ظلت صامدة، تتحمل المسئولية حتى قاربت السفينة بر الأمان، فقد كانت ليلة الاحتفال بخطبة أختها لحظة خاصة تفجر خلالها ما كمن فى القاع طوال رحلة المعاناة: «.. وانخرطت تبكى.. كل هذا صنعته هى .. على حساب شبابها. قاومت أنوثتها.. واختلاجات الربيع فى قلبها.. كل فتاة مثلها.. كانت تحلم بقبلات حبيب.. بأحضان رجل.. بمناغاة طفل ينسج من أحشائها.. إلا هى مضت وعلى كاهلها التبعة.. وهى تحاول أن تبدو جامدة كالصخر.. متجهمة دائماً كالراهبات.. حتى لا تعطى الفرصة لإنسان كى يتمناها ..» .

ثم ينهى كاتبنا قصته مازجاً لحظة التسامى بلحظة الحزن، التى صارت أشجان ذكريات: «أشرقت من ظلام خواطرها رؤيا أشعت، تثلج قلبها. ثم انسابت وانتشرت تضىء كل إحساسها.. فتركت يد أختها، واسدلت الغطاء على وجهها، وأغمضت عينيها على منظر خالتها حميدة.. تندفع إلى الصالة بعاصفتها.. ثم تنطلق فى أرجاء البيت زغاريدها..» ولعلنا قد لاحظنا أن أديبنا عبد العال الحمامصى فى هذه القصة بالذات بدا متعاطفاً وواقع المدينة،مصوراً بدقة شخصية مكافحة من شخصياتها الجادة، ربما حدث هذا لأن الواقع فى هذه القصة قريب من واقع الحياة فى الريف، الذى طالما تعاطف معه .

*** فاصلتان :**

وإذا كنا قد لمسنا فى قصص كاتبنا عبد العال الحماصى، التى تناولت واقع المجتمع الريفى، أو التى خاضت المجتمع المدنى سيطرة القصة التقليدية باستثناء : «قابيل يخنق القمر» و«العجوز.. وشجرة التوت»، فقد تخلص فى هاتين القصتين من البداية والوسط والنهاية، وحاول استخدام تقنيات جديدة مثل : «الفلاش باك»، و«الزمن النفسى»، و«المنولوج الداخلى» وإن كان لم يستطع أن ينجو من السرد التقليدى، لكننا فى النهاية نجد

أديبنا الغاضب الطموح لا يقف متجمداً أمام إيقاع عصرنا الراكض، إنما يناضل باحثاً عن جديد فى الشكل أو المضمون يوائم هذا العصر، ويتعانق والتجربة الإنسانية المعاصرة .

وعندما نحاول التعرف على ما قطعه كاتبنا من خطوات فوق دربه الفنى الجديد سنجد قصة «قابيل يخنق القمر» تشكل علامة بارزة فوق هذا الدرب، فهى تمثل بحق انطلاقة متطورة للكاتب، فقد قفز القاص بهذه القصة من الذاتية والواقعية الاجتماعية إلى مرحلة جديدة، تناقش قضايا عامة حيوية، تتصل بحرية الإنسان، ووجوده، وتعبر عن قلقه، وتمزقه فى رحلة حياته المليئة بالمتناقضات، مستلهمة المخزون الثقافى، بلغة شفافة معبرة، تحتضن هموم الإنسان المعاصر، وتكابد من أجل غده المنتظر، هذه القصة تميزت بفقدان عنصر الحدوته، أى أنها قصة تقرأ ولا تروى، فهى لم تهتم بالحدث فى حد ذاته، أو ترتيبه الزمنى، فقد حاول القاص استيعاب اللحظة الحضارية ذاتها، من خلال عشرات اللقطات الدالة فى أكثر من زمن، وأكثر من مكان، محطماً وسائل السرد المطروقة، مستعيضاً عنها بتكنيك خاص، لذا نعتذر عن تلخيص القصة، فتلخيصها تجنٍ على الكاتب وخيانة بائنة للنص، فهى قصة انطباع، يتسرب إلى الأعماق ولا

يستقر فى الذاكرة، وما نستطيعه وقصص هذه النوعية، هو تقديم ذلك الانطباع، ونأمل أن يكون انطباعنا بمنأى عن التجنى أو الخيانة .

حينما نقرأ قصة (قابيل يخنق القمر) يناير ١٩٥٥ - نجدها تعتمد على مجموعة من الجزئيات، تشكل فى النهاية قصة متكاملة، تتفاعل والجزئيات، نرى الماضى والحاضر والمستقبل فى آن معاً، وتستفيد استفادة كبيرة من الأساطير، والحكايات الشعبية، بل التاريخ البشرى كله، والمعتقدات الدينية المسيحية والإسلامية، وتبدأ القصة: «بالأمس كان القمر مختنقاً فى سماء مدينتنا من فوق أسطح البيوت، وفى الدروب الضيقة والأزقة المعتمة انطلقت مواكب الأطفال، تقرع فوق الصفائح القديمة، وآنية النحاس تناشد (بنات الحور) أن يطلقن سراح القمر، وظل القمر مخنوقاً برغم ضراعة الصغار، ونواح الصفائح كصلوات بدائية لإله مات قلبه!!..» .

هذه البداية تشجينا، وتبعث فى نفوسنا من جديد جو الأحياء الشعبية ساعة كسوف القمر، والصغار يغنون أغنيتهم المرتعبة الآملة بين قرع النحاس، ودق الصفيح بالعصى والأيدى، هذا الخوف من الظواهر الطبيعية، يربطنا - بلاشك - بالتاريخ

الوثنى القديم، نرى الصلوات البدائية، والآلهة الحجرية.. ثم تأخذنا القصة إلى أجواء مختلفة، تعيش فى تواد، خائضة معترك حياتنا، جدته لا تقبل تفسير شقيق الراوى لظاهرة كسوف القمر، وتشتمه فى حب، وتلعن المدارس التى تعلمه الكتابة من الشمال لليمين فى آخر الزمن، كان رأيها أن بنات الحور عاشقات للقمر، وإنهن يخنقنه لتأبيه عليهن، أما المقدس دانيال شماس كنيسة السيدة دميانة، فقد كان يؤكد أن قابيل هو الذى يخنقه انتقاماً منه، لأنه أضاء الصحراء، وكشف جثة هابيل لعيون الغربان التى نعقت، وانقضت لتنهشها، فأيقظت الملائكة، ووشت الملائكة به لآدم، وقد طلب منه شقيقه الذى تنكر له، وتآمر مع السماسرة على أبيه نظير عمولة حتى انتحر مفلساً أن يصدق الحكاية رغم أن المسألة بحذافيرها مجرد خرافة: «ليس هناك قابيل وهابيل .. لأن آدم لم ينجب إطلاقاً كان عقيماً، وإن «هيرودت» اليونانى قد اخترع الحكاية من خياله!!...» .

التحمت كل وجهات النظر المبثوثة بشكل فنى بنسيج القصة التحاماً، يجعلنا نوقن بأننا سوف نتذكرها كلما أطلعنا عليها فى أى مصدر آخر، والسرد فى هذه القصة تراوح بين ضمير المتكلم والغائب والمخاطب ليبين شمولية الهدف، ويعثرته على

أركان الموقف ، ورمادية اللوحة، إن الانسان المحدث يتحول إلى (هو) ليعطى التشابك بين الاثنين، وما «الأنا» إلا «الهو» عند الآخرين، وهى محاورة جدلية ممتعة، تمثلت فيها الجدة بملمح فنى أصيل، ينشد التطور والموائمة لروح العصر.

فى نهاية هذه القراءة لقصص مجموعة «للكتاكيت أجنحة» للأديب عبد العال الحماصى وقصصه الأخرى المنشورة فرادى بالصحف والمجلات نؤكد أن التطور الفنى لديه ينبع من خلال تجربته الفنية الطويلة، ففى قصصه ما فى قصص الرواد من أصالة، وفيها من الجديد الكثير، لقد وظف أدبه القصصى بوجهيه التقليدى والحداثى توظيفاً فنياً مسئولاً، وما أجمل أن يوظف الأدب فى خدمة الإنسان الرانى إلى غده المأمول .

الهوامش

(١) «للكتاكيت أجنحة» تأليف : عبد العال الحمامصى - دار الكاتب العربى - ١٩٦٧م.

(٢) «الاشتراكية والفن» تأليف : أرنست فيشر - ترجمة : أسعد حليم، كتاب الهلال - يوليو ١٩٦٦م.

(٣) «القصة القصيرة - نظرياً وتطبيقياً» تأليف : يوسف الشارونى كتاب الهلال - أبريل ١٩٧٧م .

(٤) «قصص قصيرة» - المجموعة الثانية - دراسة: جلال العشرى كتابات معاصرة ١٩٦٩م .

(٥) «نقد تطبيقى - دراسات فى الأدب العربى المعاصر - تأليف: إبراهيم سعفان - المجلس الأعلى للآداب والفنون والعلوم الاجتماعية ١٩٧٥م.

(٦) مجلة «القصة» - : الحب والضياع - دراسة : محمد محمود عبد الرازق - عدد يوليو ١٩٧٤م .

(٨) مجلة «القصة» - رؤية نقدية - دراسة : عبد العزيز محمود - عدد سبتمبر ١٩٧٦ م.

(٩) مجلة «الرسالة» - حديث لمجيد طوبيا - إعداد : إجلال الجمل عن جامعة الأسكندرية - العدد الأول - مارس ١٩٧٧م .

(١٠) جريدة «المساء» - «للكتاكيت أجنحة» دراسة: محمد قطب - يونيو ١٩٧٠م .

الإنسان .. وإيقاع العصر الراكض

لا يخفى على الناقد الأدبى أن الاتجاه السائد فى الأدب المعاصر، يتمثل فى صياغة القضايا والمشكلات الفلسفية والأيديولوجية، التى يواجهها الإنسان اليوم فى أشكال التعبير الأدبى المختلفة، إن الكاتب المعاصر لم يعد مجرد شاعر أو قاص أو روائى أو مؤلف مسرحى، بل أصبح قبل كل شىء مفكراً صاحب وجهة نظر فى الكون والحياة والإنسان، وقضايا السياسة والاجتماع والمصير البشرى .

لاشك أن القصة القصيرة المعاصرة أضحت إيقاعاً متلائماً وظروفنا العصرية المتغيرة المتطورة، وفى ظل هذه الظروف، فرضت القصة القصيرة وجودها كشكل فنى يفى بالتعبير عن فكر الإنسان ومشاعره، متمشياً مع تلك المتغيرات وركض الزمن فى هذا العصر .

وإذا كنا قد اتفقنا على أن القصة القصيرة - بلا جدال - ذلك اللحن الأعمق إيقاعاً لوجدان الإنسان فى (سيمفونية) أدبنا المعاصر، فإننا نرى القاص محمد جبريل صوتاً لايستهان به فى هذه (السيمفونية)، ووجب علينا تناول قصصه، من واقع نقدى محايد، بعيداً عن تزمتات المذاهب النقدية حتى نستكشف بروح التفاهم مكانتها من الخريطة العامة لقصتنا القصيرة المعاصرة.

وإذا كان الاعتراف بالحق فضيلة، فلابد أن نعترف منذ البداية بعجز الناقد عن تحديد مفهوم واضح محدد للقصة القصيرة، إن القصة القصيرة المعاصرة أضحت فى وقتنا الراهن شأنها شأن شراب فى كأس متعدد الأصناف متباين الألوان، ليس فيه طعم معين من نوع، وإن كانت فيه بقايا راسبة من كل نوع، ومن ثم لا أريد أن أحدد تعريفاً معيناً للقصة القصيرة، يسير النقد على ضوئه، فضلاً عن أن لكل عمل فنى وحدته النقدية المتميزة، فالقصة القصيرة، هى أولاً وأخيراً عمل فنى خلاق، وإن كان هذا لاينفى أن لها قوانينها الخاصة . مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى.

وإذا ما تركنا هذا الاستطراد، والتقينا بنتاج أديبنا وجهاً لوجه، وجدنا فنية القصة القصير ظاهرة تلفت نظر الناقد،

وتجبره على التأمل؛ لما تحمل من مواءمة لروح عصرنا الراكض، وإذا كانت مجموعته الأولى «تلك اللحظة من حياة العالم» قد حوت سبع قصص قصار، فإن أول ما يلفت النظر فى هذه المجموعة طريقته الخاصة فى رؤية العالم والوجود من خلال فهم واعٍ لروح الأصالة والمعاصرة .

ومما تجدر بنا الإشارة إليه قبل كل شىء، أن محاولة إعطاء مضامين محددة لتلك القصص ربما كان نوعاً من العبث؛ فالمجموعة تحمل روح التيار الحديث فى الأدب، الذى سرعان ما نتبين من خلاله غياب الشخصيات المحددة المعالم، وإحلال شخصيات باهتة الملامح مقابل التركيز على الموقف، وإبراز المشاهد الإنسانية الدالة، فضلاً عن رؤى فكرية تغلف القصص، والقابلة لأكثر من تفسير فى آن.

بعد هذا التنويه، لايسعنا إلا أن نلتقى بقصص محمد جبريل، نقرأ ونتأمل، ونتساءل، فنجد أن العمل الفنى فى القصص، لم يعد حكاية نفض بها الفنان عن نفسه تجربة عاشها وعناها وحسب، فهموم العصر باتت تكويناً أساسياً فى ذات الفنان، لذلك يرفض أديبنا وأبناء جيله من كتاب القصة القصيرة، حدوتة الغرف الأربعين، ويصرون على أن يقتحموا

الغرفة الواحدة والأربعين، تحدوهم الثقة، بأن القصة - ليست فناً تصويرياً فحسب - ولكن صورها يجب أن تصعد إلى ذهن القارىء، وتحدث أثراً فى وجهة نظره، وموقفه من الحياة على حد تعبير (بيلنيسكى)، فلم يعد (التكنيك) الفنى والانفعال الصادق كل ما ينشده القارىء المعاصر فى العمل الفنى، فقد صار ينشد فلسفة معينة، أو دلالة تثبت أقدامه على الطريق، وإذا كان لكل كاتب فلسفته الخاصة يبثها فى أعماله الفنية، فإن قصص هذا الكاتب تحمل ملامح المفكر القلق، الذى يبحث عن كل ما هو حقيقى وإنسانى فى هذا العالم، هذه السمة تفرض نفسها فرضاً لايتسرب إليه الشك، وتجعلنا نرى محمد جبريل مفكراً ضل طريقه إلى القصة القصيرة، وإن كان أديبنا لايقف عند الحدود العامة للفكر والفلسفة ، وإنما يتجاوزها مهتماً بمشاكل الإنسان، وقضاياه، فإذا كانت قصة «يا سلام» هى قضية «الإنسان والحرب» فإن قصة «خارج الحدود» هى قضية «الإنسان والحرية» وقصة «برج بابل» هى قضية «الإنسان والحقيقة» على سبيل المثال، عندما نشبه قصص محمد جبريل بالقضايا لا نعنى القضايا بمفهومها الفلسفى المجرد، إنما نعنى أن محمد جبريل يتناول فى قصصه قضايا إنسانية عامة،

القصة القصيرة لم تكن يوماً شكلاً وكفى، إنما هى رؤية فكرية أيضاً، ومحمد جبريل سواء فى تناوله للإنسان والحرب، أو الإنسان والحرية، أو الإنسان والحقيقة، لايحلق بعيداً عن الواقع كما هو الحال عند المفكرين المثاليين، وإنما ينطلق من الواقع الإنسانى المعيش .

الحقيقة أن «التعبير عن الواقع» هو مفتاح كاتبنا، فهو حتى إذا جنح إلى التعبير عن الفكرة، أو لجأ إلى التجريد ليبلغ درجة من المعاصرة على مستوى حركة العصر، فإنه لاينسى - سواء عبر بالفكرة أو بالتجريد - ذلك الواقع المحلى، أو العالمى، فالواقع يفرض نفسه عليه فرضاً، وبصفة مستمرة، ففى قصة «الخيوط» يعبر عن طبيعة العلاقات الإنسانية، التى تنسج فى مجتمعنا، محاولاً تجميع الأنماط الإنسانية المشتتة بين صراعات الشهوة المحمومة، فالحياة القاسية واقفة لهم بالمرصاد، تفرقهم، وتتحرش بهم، وإن كان الوجود فى حقيقته مجموعة تشكل هذه العلاقات الإنسانية، من خلال شكل فنى يعتمد على الالتقاط للجزئيات والزوايا فى مواقف ولحظات تشغل بال الإنسان المعاصر، وتضغط عليه ضغطا مطرداً، ممتدة فى زمانية اللوحة الكلية، ورماديتها المكانية، مستفيداً من الألوان الفنية الأخرى:

كالفنون التشكيلية فى اختيار الألوان وتناسق المساحة، تشابك الخطوط، وفرز دخيلة الإنسان، والفن السينمائى فى حرية الحركة، وتحطيم الزمن، والتوزيع المكانى فى لحظة آنية مختارة ومؤطرة، مؤكداً على زوايا متقاطعة، ومتوازية بهدف السيطرة على فكر القارئ ومشاعره، مبيناً أنماط السلوك، تعرية الداخل، وإدانة الخارج، بشكل يوحى للقارىء بأصالة التناول فى أسلوب سهل بسيط، ملمحاً فى النهاية بضياع الإنسان، وغربته وسط هذا الخضم البشرى: «نظرت رتيبة إلى أسفل، إلى صحراء المتراس التى يحدها الأفق، وأكواخ الصفيح تناثرت هنا، وهناك، وكل شىء بدا صغيراً وتافهاً، ولم تعد تأمل غير حبه، أكد لها بعناقه وقبلاته أنها امرأة كبقية النساء، وتركت له مقودها فى استسلام عجيب، كلما سألت نفسها إلى أين؟ .. أجابت بلا تردد، إلى الشيطان إنه رجلى، الكلمات كثيرة، لكن ما معناها؟.. والفريسة استكانت إلى خيوط العنكبوت، والقلب ريشة فى عاصفة، والظلام الدافىء سلطان لاحد لنفوذه، وفوقية مؤدبة ورقيقة، وتناديك (بابا)، فتفيض النفس بالنشوة، وسم اللسان يصعد بالقيء إلى فمك، ولكنك تقبله، والحقيقة ضباب..»، القصة تحكى مأساة سوداوية لفتاة تخضع لأوامر زوجة الأب، فتذهب

إلى أحد المصانع، وتعمل، ثم ترفض الخضوع للمرأة الغريبة عن أهلها، فلا تعود إلى المنزل، ويتقاطع طريقها إلى بيت جدتها وطريق الرجل، فتختار الرجل مهما تورمت كرامة الأب، أو ذبحت، لكننا نجد الطريق الذى بدأته فتاتنا لا ينتهى؛ فهو ممتد فى طفولة الطفلة، التى أتى بها الرجل من الشارع، فقدت الوالدين وجبينها ملتهب بالحمى، والرجل يتكوم أمام الكوخ فى النهاية كتمثال جامد: «حاولت أن تتكلم، ولكنه أشار لها بأن تصمت.. بللت خرقة بالماء، وراحت تمر بها على جبين الطفلة الملتهب، وتنظر فى حيرة إلى عبده الذى تكوم أمام الكوخ كتمثال..» .

واضح أن هذه القصة (الخيوط) يتجاذبها خطان، أحدهما واقعى والآخر نفسى، وربما كنا مبالغين بعض الشىء إذا قلنا إنهما يصوغان تجربة تجريدية (محافظة) على حد تعبير الدكتور غالى شكرى، ولعل هذا يؤكد ما أشرنا إليه من أن «التعبير عن الواقع» هو مفتاح كاتبنا، فأنت تراه عندما يعبر عن الفكرة، أو يلجأ إلى التجريد بقصد الوصول إلى درجة ما من المعاصرة على مستوى حركة العصر، فهو لاينسى واقعه الفارض نفسه، وإذا كانت هذه القصة المتميزة فى المجموعة فهذا يرجع إلى

وعى أديبنا بلغة فنه وفهمه لواقع عصره .

وإذا كانت قصة (الخيوط) عبرت عن ضياع الإنسان وغربته على المستوى المحلى، فإن قصة «تلك اللحظة من حياة العالم» التى سميت المجموعة بها، ترسم خطوطها المتقاطعة والمتوازية ذلك الضياع، وتلك الغربة على المستوى العالمى، مبلورةً رؤية فنية تتفهم عمومية القضية فى جزئياتها الحادة المفتتة، أدى ذلك إلى تجسيد لحظة التجربة القصصية، بشكل يتلاءم والصراع الناشب تحت السطح، والتجربة تتفرع منها زوايا الصراع فى حياتنا، وقد حاول القاصُّ - قدر إمكاناته - أن يستخلص خيط الرؤية فى صورة قانون تعبيرى يتخطى محدودية المساحة إلى المنطلق الإنسانى الرحب، ونلاحظ أن هذه الرؤية الفنية ملتزمة إزاء الحياة والناس، تتحاور والإنسان فى داخله وخارجه، هذا التعاطف الإنسانى نحسه مصاحباً هؤلاء الناس، الذين نلتقى بهم فى هذه الحياة بقسوتها وتفاهتها، نلتقى بهم فى أحلامهم المتهافتة إلى الحرية، ونلتقى بهم حينما تتقطع خيوط الأمل بينهم، وبين أقرب الناس إليهم.. قل إنها رحلة البحث عن الطمأنينة فى عالم يضج بالحيرة على حد تعبير الأب چاك چوميه، فالأزمة والضياع، وقسوة الوجود، ملامح بشرية تتداخل

وتتقاطع وتشكل فى النهاية رمادية اللوحة العامة فى «تلك اللحظة من حياة العالم» .

فى هذه القصة سجل أديبنا تلك المواقف الحبلى بأزمات الإنسان، والإحساس الإيقاعى لنفسيته على مستوى الوجود، وهذا ما جعل كاتبنا يلغى أو يهمل وحدتى الزمان والمكان، حتى يعطينا الإحساس بشمولية الحدث من خلال إيقاعات تعاصر أزمات الإنسان المطحون بين شتى الصراعات على مستوى العالم: «ضاع الزمان والمكان، واستحال شيئاً لايمت إلى عالم الأحياء بصلة، استسلم بلا مبالاة ليدى الضابط تخلعان عنه ثيابه قطعة قطعة، وتقذفان بها إلى أرض الطريق» ويومئ أديبنا من خلال التناقض فى نهاية القصة، طارحاً حرية اختيار العثور على طوق النجاة وسط هذا الخضم البشرى المرهق من بين اختيارات عديدة محيرة.

وإذا كنا وصفنا أديبنا بأنه مفكر ضل طريقه إلى القصة القصيرة، فإن قصصه الخمس الأخرى تؤكد هذه الصفة، ففى قصة «القرية التى عرفت الحب» يحاول اكتشاف عديد من الصراعات الكامنة تحت القشرة الخارجية لعالم الذات، فنرى عطوة ومحمد سليمان، وعبد المولى ووهيبة الغازية، وعبد الغنى

نماذج إنسانية بسيطة، تتباين هموماً ووجوداً بين الثبات والحركة والإيجاب والسلب والإيمان والتمرد، يخوض كل منهم صراعاً من أجل أن يعطى معنى لوجوده بطريقته الخاصة، وسط صراعات المادة والفكر ونظرة النكران من جانب الجماعة: «عطوة فى القرية، بندقيته على كتفه، وخطواته ثابتة، والرجال يخالطونه بحذر، والأعين المتلصصة ترقبه من خلال النوافذ المغلقة، وانفلت جودة بن سكينة الماشطة من باب البيت ليرى عطوة ويسلم عليه، لكن أمه جرت وراءه وأعادته، وهى تبسمل وتحوقل، وتلعن أولاد الحرام، وروى الشيخ زناتى حكايات كثيرة عن عطوة والشقاوة، التى دفعته إلى السرقة، ولكنه فى الأصل ابن ناس طيبين، فوالده الشيخ أمين رجل ولا كل الرجال، يعيش على فدان ونصف، وحياته مثل الصراط المستقيم، ولطالما نصح عطوة أن يرجع إلى عقله ويساعده فى الغيط، ولكن الطبيعة الشقية ماتلبث أن تعاوده فيسرق أى شىء ويواصل سيرته الأولى».. و«العجيب، العجيب أن الشاب لم يرفع السلاح مرة واحدة فى وجه أحد، بل إن أحداً لم يستطع أن يضع الشهادة بأنه هو السارق فعلاً...» .. «يا قرية الكلاب، أنتم كأبى تحيون فى الموت، وتكرهون عطوة ماذا أقول؟!.. هكذا أنتم: النعامة

تغـرس رأسـهـا فى الرمل، وتتـرك الجـسـد نـهـبـاً لرصـاص الصيادين، ووهيبة الغازية أتخمها الشبع، ومعدتها تشكو من الجوع، والخوف من الخوف مأساة تلف حياتكم.» ... «تفرق الرجال فى الغيطان، وبين عيدان الذرة، وكانوا يطلقون النار على أى جسم يتحرك، حتى كلب حسان الأرمنت أردته رصاصة، ومر يوم، وثان، وفى اليوم الثالث قتل بيومى ببندقيته أول الكلاب، وكان فى طريقه إلى خارج القرية، ثم حاصر عبد الغنى أحدها داخل الجرن القديم وضربه بالهراوة حتى مات، وألقى عطوة عصر اليوم التالى بجثة كلب ثالث أمام الرجال، كانوا أربعة هكذا قال محمد سليمان قبل أن يرحلوا إلى البندر.. وفى الليل تناهى إلى الآذان عبر الغيطان الممتدة عواء غريب متقطع .. ثم أطلقت سكينة الماشطة فى الصباح صرخة ملتاعة؛ فقد سطا الكلب على معزتها ومزق بطنها..»

أديبنا فى هذه القصة يرتبط ببيئتنا المحلية، محاولاً التعبير عنها من خلال عدسة لاقطة لعديد من الجزئيات، من أجل تشكيل لوحة كلية تعبر رماديتها الناقدة عن إنساننا المعاصر الباحث دوماً، وبلا هوادة عن هويته المفتقدة فى هذا العصر .

وإذا كانت قصة «القرية التى عرفت الحب» تعبر عن حالات

ضياع جماعية، فإن قصة «موقف» تعبر عن حالتى ضياع ووحدة على المستوى الفردى، فالشاب بائع الحلاوة ذو الخمسة والعشرين عاماً، استطاع أن يمنع حادثاً من الوقوع، حينما انطلقت سيارة (الأوتوبيس) على طريق منحدر بركابها لعدم صلاحية (الفرامل)، آملاً من وراء ذلك أن ينال اعترافاً بإنسانيته المفتقدة وسط ضجيج الجماعة وزحامها، استخدم أديبنا فى هذه القصة أسلوبه شبه المجرد، مع حشد مجموعة من الملامح، خالقاً جواً عاماً، يفسح المجال للعبارات والكلمات الشعبية اليومية، تلك التى تمتلىء بالحركة والحرارة، ملقياً الضوء على الجانب الإيجابى والعاطفى عند الرجل المجهول الذى رد إليه اعتباره .

وإذا كنا قد رأينا أبطال القصص، التى قرأناها، يبحثون عن موضع لأقدامهم تحت الشمس، محاولين - بقدر استطاعتهم - تحديد ملامح هوياتهم، فإن بطل قصة «يا سلام» لايبحث عن هويته وحسب، إنما البحث عن ابنه هو شاغله الشاغل، ولدت هذه القصة من حادثة بسيطة، فقد كان القاص فى طريق عودته إلى المنزل ذات مساء، وإذا به يتبين أنه يسير خلف رجل خائر القوى، يخاطب نفسه: «أنا تعبت قوى عاوز أنام ..» .

أخذ أديبنا يتخيل وحدة الإنسان وغربته فافترض - وخاصة

أن حرب القنال عام ١٩٥٦ كانت دائرة - أن الموت اختطف ابنه، وصور لنا إنساناً يعمل دون جدوى فى أن يفهمه الناس، إنه يريد أن ينام فى أى مكان، وفى النهاية يجد ما يشبه الأمان و هذا الشاب اليافع، الذى يعوضه ابنه، نلاحظ أن أسلوب هذه القصة يتسم بملامح مجردة، يعبر الموقف أكثر مما تعبر الكلمات: «تناهى صوته إلى أذنى، وهو يكلم نفسه قائلاً فى همس: وبعدين؟ أنا رايح فين دلوقتى؟ يا الله.. أنا تعبان قوى وعاوز أنام.. إنه يكلم نفسه فى طيبة.. يقول كلاماً حلواً، وأبى كان كذلك، بدا لى أن أساعده، إنه يريد أن ينام، وأنا أعرف مكاناً للنوم، ليس بعيداً، هناك سور المحطة، كنت إذا تعبت من المشى قصدت إلى ذلك المكان، ونمت فى هدوء، كان أحد لا يرانى، لا عسكرى ولا مخبر، ولا أى إنسان .. ناديته، ياعم التفت لى وقال فى دهشة: فيه حاجة يابنى؟!، قلت وأنا اقترب منه أعرف مكاناً تنام فيه؟ انفرجت شفتاه الغليظتان عن بسمة حانية، وقال وهو يربت على كتفى: فين؟ هه، فين؟ يا سلام ابنى محمد الخالق الناطق.. الله يرحمه، فين يابنى؟.. محمد كان أمير، كان شاب لطيف زيك كده، بس مات فى الحرب، فين يابنى، لكن أنت إيه اللى مسهرك بالليالى كده؟.. هه..» .

استطاع القاص فى هذه القصة أن يصور الجو الخارجى المشحون بالقلق والتوتر والمطاردة بنفس درجة التآكل، الذى أصاب الذات الإنسانية المفتتة: «لفت كلامه نظرى فأنا شريد مثله، ورجلاى متعبتان، والليل طويل، ولاتزال ساعات حتى يؤذن للفجر فأتسلل – كعادتى – إلى أقرب مسجد وأكور نفسى تحت أحد أعمدته وأنام ..» .

إذا كنا نرى أبطال محمد جبريل يتحركون برغم هذا الجو الضاغط، بقصد تحقيق هدف ما يثرى وجودهم، فإن السؤال المطروح : ما حدود حرية تلك الحركة؟.. هذا ما تعرضه، وتجيب عليه قصة «خارج الحدود» ففى هذه القصة نجد البطل يبحث عن حريته المسلوبة من خلال لحظة مشحونة بالملل والضغط والتناقض، متمرداً حيناً، منقباً عن وجوده الذاتى داخل إطار الجماعة حيناً آخر، والفكرة تتبلور من خلال موظف يعيش فى القاهرة كواحد من آلاف الموظفين، الذين يذهبون كل يوم إلى مكاتبهم، ويصيح بطلنا فى بداية القصة قائلاً : «أنا حر»، ولكن سرعان ما يظهر التناقض جلياً، إنه حر.. فلماذا المكتب والأوراق والجدران الضيقة كأنها زنزانة: «فك زرار قميصه العلوى ورباط عنقه، وأغلق درج المكتب ومضى» نستطيع متابعة

هذا الموظف من خلال مجموعة لقطات، نراه فى «الأوتوبيس» والشارع، وبين الزملاء والجيران، وعند البائع الذى لا يتمكن من الزواج لافتقاره إلى النقود، كل هذا بطريقة بسيطة، فالقصة شريحة من الحياة، تصور وقوع الإنسان مكبلاً فى سجن المادة والروتين، وقد استخدم كاتبنا شكلاً هروبياً من المواجهة، واستطاع من خلال لحظة الهروب واللقطات الجزئية أن يوقفنا على الخيط النفسى للشخصية المأزومة، التى عجزت عن التكيف، فآمنت بفوضى الحياة وبمفهوم ساذج للحرية، ربما يرجع سر هذه المعالجة الفوضوية لبعض التأثير الكافكاوى، الذى وقع الكاتب تحت تأثيره، إلا أن تلميح محمد جبريل يشى بأن الحرمان من الحرية قد يكون نتاجاً لموقف اقتصادى متأزم، إن أبطالنا «الجبريليين» قد عانوا من ذلك الموقف كثيراً، كلاً على حسب موقفه وموقعه من نقطة الضوء الهادى .

إذا ما تركنا هذه القصة لاح لنا سؤال آخر فى قصة «برج بابل» وهو: ما الحقيقة فى كل ذلك، ففى هذه القصة يبحث البطل عن الحقيقة فى جو مشحون بتناقضات الفلسفات المعاصرة، و تضارب الشطحات العقلية: «أنا قرأت كثيراً.. فلسفة السوفسطائيين، التى تعتمد على المغالطة والمقدمات اللفظية

الطويلة، والجدل الذى لايهدف إلى شىء، وفلسفة (انستاس) الذى ازدرى العلوم، وقصر فلسفته على الفضيلة، وإنها الشىء الوحيد الضرورى للحياة، وفلسفة تقول: لنعش فى الأمل حتى نموت فى اليأس، وفلسفة تصف الإنسان بأنه كرة تتقاذفها يد القدر، وفلسفة (كافكا) التى تقول لا توجد حقيقة واحدة على الإطلاق؛ فكل ما لدينا أوهام، ونحن لاندرك إلا وهماً، وكل ما يعلمه الإنسان وهم فى وهم، وفلسفة (كامى) التى تشبه الإنسان بـ «سيزيف» الذى حكمت عليه الآلهة بأن يرفع حجراً إلى أعلى الجبل، وكلما بلغ القمة انحدر إلى السفح، ويعود ليرفع الحجر، وهكذا إلى غير ما نهاية، إنه ضائع مظلوم، وفلسفة (هيدجر) التى تقول إن الإنسان سقط فى هذا العالم، وإنه خلق ليموت وفلسفة (نيتشه) التى تؤكد موت الله ...»

إن الحقيقة سرمدية، ولا خلود إلا فيها، لأنها وحدها تبقى أبداً، أو قل الحقيقة ضباب على حد تعبير كاتبنا.. استخدم أديبنا ما يشبه (المنولوج الداخلى)، تتحاور من خلاله الذات مع نفسها، وقد حاول أن يسلخ من الذات ضميرها المحاسب، ولأن التجربة هى البحث فى أعماق ذات الإنسان أولاً، قبل أن يخرج إلى الوجود باحثاً، كان السؤال، وكان الحديث عن برج بابل، إن

كثيراً من الأشياء، التى صنعها الإنسان، قد دخلت حيز الكينونة، وحطمت بشريته، وكمحاولة للتعرف على الحقيقة كانت الفلسفات، وكان السؤال عن الإنسان وعن الموت والحياة والله، وهى قضايا فكرية تلح على البطل فى هذه القصة منذ أن بدأ يعى، ويقرأ فى الدين والفلسفات .

«كنت أخاف الله واستغفره، ولم أكن أعرف حقيقته تماماً، ثم اهتديت إلى وجوب الوقوف على حقيقة كل شىء، ولم أعد أركع وأسجد، وبدأت أفكر.. ولما مات أبى طلبت من الله أن يعيده لى، كان أبى يقول: الله هو الذى يحيى الناس ويميتهم، وإنه قادر على كل شىء، وكنت أحب أبى، ولكن أبى – برغم صدق دعواتى – لم يعد، وبدأ الشك يساورنى فى حقائق كثيرة..»

أسلوب القصة حيوى دائرى؛ يبدأ، ثم يلف ليعود ثانية إلى نفس البداية، وبنفس السخونة، وتمتد الصورة حتى تحوى كل رمادية اللوحة، مستفيداً من استخدام التداعى الدال على قلق الذات، وعدم انحصارها مع الحصار النفسى، الذى يشملها ويحتويها، كل ذلك فى مستوى فنى يدل على خصوصيته، وإذا كان (كيركجارد) قال: «إن وجود الإنسان لا يتحقق إلا فى اللحظة، التى تحياها ذاته بكل حدودها وانطلاقاتها، وإن غرام

الإنسان بالبحث عن المعرفة الخارجة عن ذاته أنساه البحث عن معنى وجوده نفسه، وبالتالى أحس بالضياع والغربة فى هذا الكون، فإن قصة «برج بابل» تزيد هذا القول وضوحاً واستبطاناً.

فإذا ما تركنا قصة «برج بابل» منتهين من هذه القراءة لمجموعة «تلك اللحظة من حياة العالم» محاولين تقصى أبرز السلبيات فإن القارئ المنصف لايجدها إلا سلبيات بسيطة، لا تشكل خطورة على مستوى العمل بشكل مباشر، وهي عموماً لا تتعدى بعض المفردات اللغوية، أو المزاوجة بين الفصحى والعامية بشكل غير موفق، أو هبوط الخط الدرامى - أحياناً - بالإضافة إلى بعض الاستعراضات الثقافية، التى لا ضرورة لها .

من خلال هذه القراءة لمجموعة «تلك اللحظة من حياة العالم» يبدو محمد جبريل كواحد من أدبائنا المخلصين للإنسان وقضاياه فى هذا العصر، وهو يجول بنا فى تلك القصص بين الموازينى، وحى الأزهر، وشارع طارق، ومحطة الرمل، ومدرجات الأرينا، وبعض القرى المصرية، فضلاً عن أماكن أخرى، هذه هى المناظر الخلفية، التى نسج أبطاله على مسرحها خيوط عدميتهم، وهم يكابدون على اختلاف بيئاتهم شعوراً مأساوياً

واحداً امتزج فيه (الضياع) و(البحث) بأوسع معانيهما فى هذا العصر الراكض، وأديبنا يشير للمجال المكانى بوصفه منظراً خاصاً له زخمه ودلالاته، مستغلاً الجزئيات المتناثرة هنا وهناك فى خلق الجو العام الذى تدور فيه الأحداث وتتفاعل.

الهوامش

١- الأب چاك چوميه : دراسة مصاحبة «تلك اللحظة من حياة العالم» يناير ١٩٧٠ م .
٢- محمد قطب : مجلة (سنابل) أبريل ١٩٧٠، ومجلة (المجلة) ١٩٧١م .
٣- أمير اسكندر: «حوار مع اليسار الأوربى المعاصر» - كتاب الهلال - يونيو ١٩٧٠م.
٤- سمير فريد : نشرة «نادى السينما» العدد الثالث - ١٩٧٤م .

زمن الدوران حول السور

سرقت منى مشاغل الحياة أول قصة قرأتها للقاصِّ نبيل عبد الحميد، لكننى عندما قرأت له هذه المجموعة الجديدة «الدوران حول السور»، التى صدرت عن دار الهلال - سبتمبر ١٩٨٠ - سرعان ما تذكرت قصص مجموعتيه «تمثال على أعمدة الهواء» ١٩٧٠، و«رائحة الرماد» ١٩٧٧م ففى الحقيقة من يقرأ قصص نبيل عبد الحميد قراءة متأنية سيجد من الصعب نسيانها، فقصص نبيل عبد الحميد تتسم بمذاق خاص، بين أدب المعاصرة، يسعى القاصُّ جاهداً لخلق نوع من المشاركة بينه، وبين المتلقى، لذا فرضت أعماله وجودها محافظاً فى الوقت نفسه على نوع من التوازن الدقيق بين طموحاته الفنية، وما يعبر عنه من قضايا .

حينما نقرأ مجموعة «الدوران حول السور» قراءة واعية،

وبنظرة منصفة سنجده يهتم اهتماماً ملحوظاً بالمزاوجة الفنية المدروسة بين المذاهب الأدبية من جهة، وبين الفنون الإنسانية من جهة ثانية، وبين الفصحى والعامية من جهة ثالثة، لا تتمُّ هذه المزاوجة فى المجموعة ككل، إنما تتمُّ فى أحيان كثيرة على مستوى القصة الواحدة، ومن ثم تأتى صعوبة تحديد مفهوم نقدى معين تسير قراءتنا على هداه، لهذه القصص التى بلغت ست عشرة قصة، تفرض كل منها علينا نظرة نقدية خاصة .

أول ما يلفت النظر فى قصص المجموعة، اهتمام الكاتب البالغ بقضايا الإنسان الاجتماعية، فقد تحرك كاتبنا بالقضية الاجتماعية فوق أرض الواقع المعيش مقدماً - من خلال نظرة فنية، تعى جيداً دور الفن الإيجابى الفعال - زوايا جديدة للمعالجة القصصية، وهذا ما تبلوره قصص «جسور وفئران» «زحف القواقع» «حجم إنسان بسيط» «الذبابة» «الميزان» «صوت الكلب الأسود» و«ساحة الفرسان»، فمن يقرأ هذه القصص السبع يجد أن القضية الاجتماعية قد سيطرت عليها، وشكلت العصب فى كل منها، وإن اختلف ذلك من قصة لأخرى .

ففى قصة «جسور وفئران» زوجة شابة جميلة، يهددها زوجها بالطلاق، فتلجأ بشكواها إلى صديق العائلة العجوز المرتشى،

ويدور الحوار الهامس بضع لحظات خلسة فى شقة الصديق، الذى يملك حق توقيع عقد الصفقة الرابحة لزوجها الانتهازى، وتنتهى القصة بالاتفاق على لقاء غامض بين تلك الزوجة الشابة، وذلك الصديق العجوز فى شقة الزوجة، تضعنا القصة أمام تساؤل يطرح نفسه، هل سينتصر الماضى بخبرته أم الحاضر بشبابه وعنفوانه ؟!

وإن كنا قد رأينا الزوجة تجأر بالشكوى من زوجها فى قصة «جسور وفئران» فإننا نجد الزوج السائق فى قصة «زحف القواقع» يكتوى بنار الخيانة الزوجية، ويصر على اكتشاف جريمة الخيانة، وهى مكتملة الأركان، لذا فقد راح يفاجىء زوجته طالباً من محام ركب معه المشاركة والعون غير مبال بما أصاب المحامى العاثر الحظ من قلق، لكن حينما تقترب لحظة المواجهة المحتومة يجبن كل منهما، ويتراجع مقيداً بالخوف، ووقع الحقيقة القاسية .

إذا تركنا قصتى «جسور وفئران» و«زحف القواقع» فسنجد فى قصة «حجم إنسان بسيط» إنساناً خيراً حساساً، يمارس رياضة «اليوجا»، وتملأ قلبه الرحيم مشاعر الحب والتعاطف والتسامح، لكن للآسف بسبب هذه المشاعر النبيلة وحدها يلفظه

عـصـرنا الصـخـرى القلب، ومن ثم راح هذا الإنسـان النبـيل البسيط يخوض صراعاً عنيفاً، لا ينتهى بين زوجة فرضت عليه فرضـاً، وأبناء لايفـهـمـون إلا لغـة عـصـرهـم اللاإنسـانـى، وعلى العكس من هذا النمـوذج الحسـاس الذى داسـه العـصـر دونما رحمة أو شفقة نجد فى قصة «الذبابة» إنساناً لا يملك أدنى قدر من الإحساس، يذهب إلى زوجة صديقه الأديب الروائى المتوفى حديثاً، وبدلاً من مد يد العون والمساعدة للزوجة الثكلى وأولادها، يطلب عشرة جنيهات سلفة دون أن يسدد ما سبق أن اقترضه، ويظل يطلب مرة تلو أخرى دون أن يمل كذبابة لحوح، على الرغم من شكوى الزوجـة من جـد الأولاد، وإصـراره على مـقـاسـمـة أحفـاده قروش المعاش القليلة، وقد حرك فينا القاص مشـاعر السخط، والقرف من تلك الذبابة اللحوح، وأمثالها.

ومن خـلال المزاوجـة بين لغـة الواقع الفظ، ولغـة التـصـوف الشفافة يقدم كاتبنا فى قصته «الميزان» إنساناً هادىء النفس نقى السريرة، نام ذات يوم فرأى فى حلمـه زوجـتـه تخـونه مع أخيه، فجن جنونه، وذبحها ذبح الخراف، ودخل السجن راضى النفس مطمئن القلب، يسجد لله، ويشكره، غير مبالٍ بقوانينا الوضعية القاصرة.

ومما يؤكد قصور هذه القوانين الوضعية العوراء، قصة «صوت الكلب الأسود» ففى هذه القصة نرى الإنسان يقتل أخاه الإنسان، ويهدر دمه، طمعاً فى إضافة بضع قراريط إلى أطيانه الزراعية، تجىء العدالة، ويظل وكيل النيابة يسأل، ويناور بحثاً عن الحقيقة الضائعة فلا يصل إلى شىء، حتى كاد ييأس، وفى اللحظة المناسبة يأتى كلب أسود، يكشف غموض الحادث ويهتك - بشكل غير مباشر - السر اللغز .

أما قصة «ساحة الفرسان» فقد أكدت على تلاعب المرأة، وخيانتها حتى داخل بيت الزوجية أمام مغريات الحياة المادية، فهناك علاقة غامضة بين الزوجة وزوجها من جهة، وبين الزوجة ورئيسها من جهة أخرى، نرى الزوج، يقف بالجهة المقابلة طيباً كريماً، وفى الوقت نفسه هو آخر من يعلم على حد تعبير المثل المشهور.

هكذا أراد كاتبنا أن يقول من خلال هذه القصص السبع، من خلال الإيحاء لا المباشرة، ومن خلال تحقق الانسجام بين المبدع والمتلقى: إن كل مآسى الإنسان الاجتماعية لا تنبع إلا من ظلم الإنسان لأخيه الإنسان.

وإذا كانت القضية الاجتماعية لإنساننا المعاصر، استحوذت

على اهتمام كاتبنا فى القصص السبع التى قرأناها، فإننا نجده فى قصص: «الرأس والحائط»، «لعبة شهر زاد»، «عين العفريت»، «صوت الطاحونة الحمراء»، و«الدوران حول السور» يتوغل داخل أعماق الذات الإنسانية الغريبة المتناقضة، عاكساً من خلالها ما تعانيه هذه الذات من عذابات وآلام، فرضها عصرنا المعقد .

ففى قصة «الرأس والحائط» نجد إنساناً يفزع من نومه فى وقت متأخر من الليل على صوت ارتطام رأس بحائط، يدور هذا الإنسان باحثاً عن مصدر الصوت المزعج، يذهب إلى المطبخ فيجد الخادمة مشغولة بغسيل الأواني، وبعد السؤال والمحاورة، تنكر الخادمة سماعها لأى صوت، فى تلك اللحظة تستيقظ زوجته، وتسأله عن سبب ذهابه إلى المطبخ فى مثل هذا الوقت من الليل، ورويداً رويداً تنسج الشكوك حوله، من ثم راح صوت الأرق المفزع يدق داخل تلافيف رأسه المرهق، وتوازى الخيط النفسى، والخيط الرمزى داخل القصة ليعمقا مضمون النص .

وإذا كان «الصوت المطارد» قد أقلق بطل قصة «الرأس والحائط»، فإننا نجد «الكلمة الملساء» قد فتتتْ بطل قصة «لعبة شهر زاد» وأحالته إلى مساحة هامشية، بل جعلته فى النهاية

إنســانـاً مـسلوب الإرادة، والقـصــة مـزجت بالفـعل بين الخـيط الواقعي، والخيط الرمزى فى آن معا .

فى قـصـة «عين العفـريت» نرى رجـلا مـا، يذهب إل رجل مـا مدفوعاً بسـخرية جماعة ما، مصراً أن يوقع أوراقاً مـا من رجل مـا، ولكن ذلك الرجل يفـاجـأ بظلام دامس، وكلب شـرس.. وفى النهـاية يعود الرجل الهمـام خـائب الرجاء دون أن يحـصـل على التوقيع المراد، وقد تلاحم فى القصة الخطان النفسى والرمزى فى جو هتشكوكى غامض مرعب .

ثم تأتى قصة «صوت الطاحونة الحمراء» معبرة، وبشكل فنى عن مـدى مـا يعـانيـه إنسـاننا المعـاصـر من آلام ضـاغطة، على المستوى الوجودى، والنفسى، والسياسى، والاجتماعى، فى جو مشحون بالقلق والتوتر وضياع الذات الإنسانية .

أما قصة «الدوران حول السور»، التى حملت اسم المجموعة، فإنها وصفت بلغة فنية معبرة، بل شفافة ومتعاطفة هروب شاه إيران الراحل ســراً من إيران حــينمــا تفـجـرت ثورة الإمــام الخومـينى ضـده، كشـفت القصـة بشكل مؤثر وحزين مـدى مـا عاناه الشاه الراحل من آلام نفسية، ومرضية خلال تلك الرحلة القاسية، القصة تحركت على أكثر من محور، وحاولت فى الوقت

نفسه تجاوز الواقع المباشر إلى حيث الواقع الرمزى على حد تعبير الناقد جلال العشرى .

الواقع أن أديبنا قام برحلة شاقة فى هذه القصص الخمس، متوغلاً داخل النفس الإنسانية بكل متناقضاتها باحثاً ومكتشفاً، وجلا فى نهاية رحلته أغوار النفس بكل مخاوفها وأفراحها، وراح فى الوقت نفسه يظهر تأثير تلك المخاوف والأفراح على الإنسان موقفاً وسلوكاً.

ثم تجىء قصتا «أرض صغيرة صلبة» و«الأشياء فوق غصن أخضر» كصوتين للقصة العاطفية فى المجموعة، فقد تناولت كل منهما تلك الخيوط الحريرية الناعمة التى تربط بين المرأة والرجل، من خلال رؤية رومانسية، وألوان وردية، ولغة شاعرية، ولكنه لم يستطع تشكيل رؤية جديدة لمعالجة موضوعية فى القصتين معالجة مقنعة تتفق وروح هذا العصر .

ولا يبقى أمامنا من قصص مجموعة «الدوران حول السور» إلا قصتين «الامتصاص» و«الأوانى» وهما قصتان تمسان بشكل مباشر ما تردت إليه أوضاع صحافتنا العربية بصفة عامة، وصحافتنا المصرية بصفة خاصة فقصة «الامتصاص» كشفت بشكل ساخر النقاب عن بعض أمور يندى لها الجبين، تحدث

داخل أحد دهاليز منابرنا الصحفية.

وتثير قصة «الأوانى» عدداً من القضايا مثل قضية اليسار واليمين، وقضية الشكل والمضمون، وغيرهما، وقد ظلت قضية اليسار واليمين بالذات تعطل طاقاتنا الإبداعية الخلاقة فترة طويلة، تحت تأثير دعاوى زائفة، أو وشايات حاقدة، حتى أدرك المسئولون عن منابرنا الثقافية مغبة ذلك أخيراً، وبدأ كل منهم يسعى جاهداً لخلق حركة جدلية مرنة بين مختلف المذاهب، والاتجاهات حتى لا يحرم وطننا من ثمار أشجاره المعطاء.

فى نهاية هذه القراءة لمجموعة «الدوران حول السور» لكاتبنا نبيل عبد الحميد يهمنا أن نلفت النظر لأهم سلبياتها، وهى عموماً سلبيات لاتكشف عن نفسها من القراءة الأولى، ولكن من يدقق النظر أثناء قراءته المجموعة يجد أن القاص - أحياناً - تغريه سلاسة السرد أو تدفقه بالإسهاب فى الوصف، أو ذكر تفاصيل ترهق كاهل القصة القصيرة أكثر مما تخدمها، ومن ثم قد يتسرب إحساس للقارىء، وهو يقرأ بعض القصص بأنه يقرأ رواية لا قصة قصيرة، وكان يجب على الكاتب ألا يهمل تلك القاعدة المعروفة: إن كل جملة بل كل كلمة فى القصة القصيرة بالذات أشبه ما تكون بطلقة رصاص، وعلى القاص أن يوجهها

إلى هدفه دون أن تغريه الفرقعة فى الهواء، أدى إهمال كاتبنا لهذه القاعدة إلى وجود بعض كلمات لا ضرورة لها سواء من الناحية اللغوية أو الناحية الفنية، وأذكر هنا جملة واحدة على سبيل المثال «وتنظر بعينيها كل الأشياء»، – ص ٣٥ سطر ١٩– ما فائدة «بعينيها» هنا لغوياً أو فنياً؟!.. ثم نرى الكاتب على الرغم من اهتمامه بالحوار القصصى، وتوظيفه فى خدمة النص، وتعميق وحدة الانطباع، تكاسل – أحياناً – عن تركيز حواره، أدى ذلك إلى هبوط الخط الدرامى فى بعض القصص، ثم نأمل أن يقلل الكاتب من استخدام مفردات بعينها مثل «تتمدد ملامحه» «تتدلى ملامحه» و«ترتخى ملامحه»، فقد كررها عشرات المرات فى هذه المجموعة، وفى قصصه السابقة، وأيضاً فى روايته «مسافة بين الوجه والقناع» حتى أضحت إكلاشيهات فقدت دلالاتها رغم جمالها، على كلٍ فهى سلبيات لا تشكل خطورة على مستوى هذه القصص الجادة .

الموت .. ودلالاته فى قصص رفقى بدوى

بداية نؤكد على حقيقة، اتضحت لنا بعد معرفة وثيقة بحياة رفقى بدوى وقراءة لأعماله، إننا لا نستطيع فهم تجليات إبداعه فهماً كاملاً بمعزل عن حياته، فقد كانت حياته الخاصة وقصصه.. ولاتزالان كلاً لايتجزأ، ومن ثم وجب علينا الإلمام بالمسار العام لحياته، وبطرف من الظروف، التى اكتنفت هذه الحياة، والأجواء التى عاشها وعايشها، وعكست تأثيراتها على مرآة نفسه سلباً أو إيجابياً .

إن القصة عند رفقى بدوى ليست حدثاً مكتملاً، أو عملاً فنياً كاملاً فى ذاته، لأن حياته تتغير، وإحساسه يتبدل، فإن قصصه يجب ألا تقرأ منفصلة عن حياته، وترتيباً على ذلك يتأكد لنا أن قصصه صارت استمرارية تاريخية، وليست فوق التاريخ أو خارجه .

حياة رفقى بدوى ذاتها قصة ممتعة، ذات دلالات ثرية، بل رواية شائقة، مليئة بالآلام والآمال والكفاح، يملؤها حب كبير للناس والحياة، وإيمان بقيم الخير والحق والجمال، واعتقاد جازم بقدرة الإنسان أن يخلق من حياته - مهما كانت الظروف - شيئاً جديراً بالاحترام، وليس من شأنى أن أروى هنا قصة حياته، ولكن أرانى مضطراً إلى إيجازها نظراً لما تحتمه الضرورة .

ولد رفقى بدوى فى يوليو ١٩٥٠م بقرية ميت البيضة - منوفية .. ثم انتقل والأسرة إلى القاهرة أوائل عام ١٩٥٢م، حينما وصل الصف الثانى الإعدادى لاحظ مدرسوه وزملاؤه فيه بوادر موهبة كبيرة فى لعبة (كرة القدم)، وكان يحدوه شعور عميق أن يكون لاعباً ممتازاً، يحظى بالشهرة والثراء فى وقت قصير، وتشاء الأقدار أن يتعرض الفتى فى ذلك الوقت بالذات لحادث ترام، أدى إلى بتر لقدميه أسفل الركبتين فانطفأ ذلك الأمل، ذبلت حماسته، واستسلم لحالة من اليأس، تركت رواسبها فى نفسه .

أثناء فترة علاجه، وتدريبه على استخدام الأجهزة التعويضية، استغرق ذلك بالطبع وقتاً طويلاً، ودفعاً لليأس والحزن والملل،

راح يقـرأ فى نهم كل مـا يقع تحت ناظريه من وجـوه وأمـاكن وصـحف وروايات وقـصص ودواوين شـعـرية، فـعـشق الأدب، وتعلقت روحه بعوالمه الساحرة، ومن باب تزجية أوقات الفراغ، أو على سبيل التنفيس كتب بضع أقاصيص بعد نكسة يونيو ١٩٦٧، فى جو شعورى مقبض، اتصفت تلك المحاولات – طبعاً – بالبراءة والسذاجة، إنما نالت إعجاب رفاقه، فتجدد لديه الأمل فى أن يخط اسمه فى عالم الأدب، الذى سحره وسيطر على مشاعره إلى حد بعيد، عزم بالفعل أن يدخل عالم الشهرة من أوسع الأبواب وأشرفها، خاصة بعد ما عرف أن هناك أدباء كباراً أمثال: أبو العلاء المعرى، طه حسين، وإبراهيم عبد القادر المازنى، لم تحل إعاقاتهم بينهم وبين إثبات ذواتهم أدبياً، بل أضافوا بالفعل صفحات ناصعة إلى رصيد أدبنا العربى.

من ثم تسلح بالأمل، وخامره إحساس بأن الدنيا التى ظلمته بدأت تصالحه، وتعوضه خيراً عما سلبته، فدبت فى نفسه الحماسة، واتسمت سلوكياته وردود أفعاله بالإيجابية والطموح، فراح يواصل مشوار تعليمه وقراءاته فى آن معاً، فحصل على دبلوم المدارس الثانوية التجارية عام ١٩٦٩م، وعمل موظفاً بالشركة المصرية لتجارة الجملة بفرع كفر الشيخ، ثم انتقل إلى

فرع الشركة بالقاهرة كإخصائى علاقات عامة عام ١٩٧١م، وفى ذلك الوقت ذاكر حتى حصل على شهادة الثانوية العامة عام ١٩٧٥م.. ثم التحق - منتسباً - بكلية الآداب - جامعة عين شمس، وحصل على ليسانس الآداب فى الدراسات الفلسفية عام ١٩٧٩م، لم يتوقف طموحه الدراسى عند هذا الحد، فالتحق بمعهد الدراسات الإسلامية، وحصل على دبلوم الدراسات الإسلامية عام ١٩٨٨م.

والقاص رفقى بدوى رفيق درب، وصديق عمر، عرفته عن قرب بحكم الجيرة واتفاق الميول منذ ١٩٧١م، جمعتنا منذ ذلك الحين ظروف متشابهة: الفقر، الفقد، الطموح، الصدق، والبحث الدائب عن كل ما يضفى على الحياة معنى أو جمالاً، ربع قرن تقريباً لم تنقطع صلتنا أو تفرقنا الأهواء، بل تعمقت الصلة وترسخت بمرور الأيام، لم تنل منها اختلافات الرؤى، أو اختيار المنطلقات، فالاختلاف فى الرأى، كان دائماً لايفسد للود قضية .

مثل هذه العلاقة تسمح لى أن أحدد الملامح العامة، والسمات البارزة لشخصية الصديق رفقى بدوى، فهو ذكى، لمّاح، نحيف، عصبى، عنيد، جرىء لا يخشى فى الحق لومة لائم، مؤمن، يناصر الاتجاه الدينى المستنير.. وقد علق القاص فخرى فايد

على قصصه الباكرة ذات يوم فقال: «رفقى متشائم، تسوده روح اليأس، ويتملكه إحساس بأن العمر قصير، وهى حالة يجب أن يخلص نفسه من سيطرتها فيتخلص بها أدبه من سوداويته..»(١). وقد رد رفقى بدوى على هذا فى حوار معه فقال: «إن من الغباء أن نطلق صفة التفاؤل على عمل، أو صفة التشاؤم على آخر، ولابد أن نعرف أن لحظة الفرح لحظة معاشة، ولذلك فهى غير جديرة بالتسجيل، أما لحظة الحزن لها من الثراء والقوة والتأثير ما يجعلها فى حالة كمون داخل الذات الإنسانية، إلى أن يأتى إليها المفجر فتظهر بشكل إبداعى.. هل أجد عندك قصة مضحكة فى الأدب العالمى؟.. أعتقد لا يوجد، فأعمال شكسبير العظيم قمة فى التشاؤم طبقاً لهذه المقاييس غير الصحيحة.. ثم عمَ نفرح، ونحن نعيش فى مجتمع نسبة الأمية فيه ترتفع، وهذا المجتمع لايزال جزءاً، لم ينفصل بعد عن مستوى العالم الثالث؟.. أليس هذا فى حد ذاته شيئاً محزناً؟! .

أما النظرة العدمية التى تسود أعمالى فيمكن أن ترجعها إلى عدة أسباب: أولها: شخصى، وثانيها : صوفى، وثالثها: فلسفى، وأسباب أخرى أترك تحديدها للنقاد حتى لا أتهم بالأنانية..»(٢).

نشرت قصص رفقى بدوى ومقالاته فى العديد من الصحف

والدوريات المصرية والعربية، وصدر له حتى الآن :

(١) «الحب والجمجمة» - قصص قصيرة - ٢٤ صفحة من القطع الصغير - عام ١٩٦٩م .

(٢) «الغيبوبة» - رواية قصيرة - ٣٢ صفحة من القطع الصغير - عام ١٩٧٦م .

(٣) «هرمونيا الحزن والعبقرية» - قصص قصيرة - ١٢٨ صفحة من القطع المتوسط - عام ١٩٧٧ .

هذه الأعمال الثلاثة صدرت على نفقته الخاصة، عن دار الناشر العربى.

(٤) «أنا ونورا .. وماعت» قصة طويلة - ٧٤ صفحة من القطع الكبير. صدرت عن المجلس الأعلى للآداب والفنون والعلوم الاجتماعية عام ١٩٧٨م.

(٥) «البحث عن حقيقة مايقال» - قصص قصيرة - ١٢٤ صفحة من القطع المتوسط - صدرت عن سلسلة «كتاب المواهب» بقطاع الآداب بالمركز القومى للفنون والآداب عام ١٩٨٣م .

(٦) «هذا ما حدث أولاً» - قصص قصيرة - ٩٦ صفحة من القطع المتوسط - صدرت عن سلسلة «الإبداع العربى» بالهيئة

المصرية العامة للكتاب، عام ١٩٨٣م .

(٧) «صباح الحب الجميل» مجموعة أقاصيص – ٦٤ صفحة من القطع المتوسط صدرت عن سلسلة «أصوات أدبية» الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩١م .

(٨) «قراءات نصية» رؤى نقدية – ١٣٦ صفحة من القطع المتوسط كتاب نقدى صدر فى سلسلة «المكتبة الثقافية» العدد ٥٠٣ – عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٤م .

والجدير بالإشارة أن بعض قصص هذه المجموعات ترجمت إلى الانجليزية والفرنسية والالمانية ..

على الرغم من ذلك، لاتزال الحركة النقدية تتجاهل بقصد، أو بغير قصد هذا الصوت الصابر المثابر، وتلهث وراء أسماء لامعة، يجيد أصحابها ممارسة الذكاء الاجتماعى، والترويج لأعمالهم عن حق أو باطل، فى زمن تخيم عليه رؤى رمادية متميعة، ويختلط فيه الجيد بالردىء، دون أن يحفز ذلك ناقداً منصفاً، يضع النقط فوق الحروف، ويعطى لكل ذى حق حقه، واضعاً فى نزاهة كلاً فى مكانه، الذى يستحقه على خريطة الإبداع المعاصر .

وهأنذا أحاول بهذه القراءة أن أعطى صديقى حقه، فعكفت

على قراءة أعماله القصصية فى تأن وصبر، تجسدت أمامى قضية هامة، فرضت نفسها، بل ألقت بظلالها على جل نتاجه الأقصوصى.. وهى «قضية الموت» ومن ثم رأيت أن تتمحور قراءتى حول «الموت .. ودلالاته فى قصصه»، خاصة وأنه لم يتناول هذا الموضوع ناقد بعد، على الرغم من أهميته، وحضوره الفاعل المؤثر فى حياتنا الاجتماعية والنفسية والاقتصادية والأدبية على طول تاريخنا.

«اهتمت علوم وتخصصات عديدة بدراسة الموت مثل : الطب والتمريض، والصحة العامة، والعلوم الاجتماعية والسلوكية، وعلى الأخص علم النفس، وعلم الاجتماع، والقانون، فضلاً عن الدين والفلسفة.

ولقد نشأ فى العقود الأخيرة من القرن العشرين علم دراسة الموت والاحتضار « thanatology»، وتطور هذا العلم حتى أصبح مقرراً دراسياً فى الجامعات، كما نشرت فيه مراجع كثيرة، وأصبح الموت مجالاً للدراسة والبحث...»[٣]. ومن ثم يجب على النقد الأدبى – هو الآخر – أن يدرس قضية «الموت» فى الأعمال الأدبية دراسة جادة، حتى يستطيع كشف تجلياتها، ومدى تأثيراتها على شخصيات العمل الأدبى، وهذا سيساعد – بلاشك

– على سبر أغواره، وفض مغاليقه وتفسير سلوكيات ومواقف شخوصه، وتفهم دلالاته .

«إن الإنسان يخاف الموت ويقلق منه، وهذا الخوف أو القلق يحرك كثيراً من سلوك الإنسان بشكل مباشر، أو غير مباشر، فمن ناحية يرى «ماير» أن الخوف من الموت أساس العصاب «الاضطراب النفسى» وهو كذلك أصل الذهان «المرض العقلى» كما يرى «بيكر» من ناحية أخرى إن استمتاع الإنسان بالوجود، فضلاً عن إبداعه لكثير من أعماله الجيدة تعزى إلى خوفه من الموت، كما يرى «براون» إن الصراع مع الموت هو المصدر الأساسى للقلق الإنسانى..»[٤].

وإذا كانت هذه هى نظرة علم النفس إلى الموت وموقف الإنسان منه، وهى نظرة تعكس – بلاشك – رؤية علماء لهم منزلتهم فى مجال تخصصهم، فإن ذلك يستوجب – أيضاً – طرح وجهة نظر الفلسفة فى قضية «الموت» والفلسفة الوجودية بالذات.. لماذا؟.. لأن مواقف وفلسفة شخوص هذا القاص – غالباً – ما كانت رد فعل للموقف الفلسفى الوجودى بوجه خاص، وتأكيداً له بوجه عام، متأثراً فى ذلك بدراسته للفلسفة .

الحقيقة أن واقعة الموت تحتل «مكانة هامة فى الفلسفة

الوجودية التى تعد «فلسفة الحياة» أحد جذورها.. ويعد «جوته» خير مثل للرؤية البيولوجية للموت، حينما يصفها بأنها: «حيلة الطبيعة لضمان المزيد من وفرة الحياة»، ومن ناحية أخرى، فإن الرؤية الوجودية للموت تتضمن المغزى الخاص، الذى يتخذه الموت بالنسبة للإنسان، الذى يعرف وحده من بين المخلوقات الحية جميعاً - أن عليه أن يموت، وهو وحده الذى يوجد.. «exists».

لقد طرح سورين كيركجور (١٨١٣ - ١٨٥٥) مفهوم الوجود الإنسانى ... Existence، وكان هو الذى أشار إلى أن الإنسان هو الذى يعرف أن «كل البشر فانون»، يعرف حقيقة مجردة ونظرية عن الإنسان بعامة، فى حين أن ما يهم حقاً على الصعيد الفلسفى هو أن يدرك أهمية هذه الحقيقة فيما يتعلق به هو نفسه، ذلك الكائن الفرد المتعين، أى «إننى بدورى - أن أموت أيضاً ».

ويفهم الفلاسفة الوجوديون من الوجود الإنسانى... Existence معنى أوسع نطاقاً من المعنى التقليدى لهذا المصطلح، وهو أن شيئاً يوجد، يشير إلى الطريقة الإنسانية للوجود على نحو مميز، ويحمل أسماء مختلفة، والوجود الإنسانى عند

«يسبرز»، هو الوجود المتعين Dasein عند «هيدجر» وهو الوجود لذاته... Pour - soi عند «سارتر»، وهو الوجود الفردى الواقعى، الذى لا يمكن أن يعرفه معرفة «ذاتية» إلا امرؤ موجود ... Ex-ists، وهو يند عن التحليل التصورى أو التعريف .

تختلف الفلسفة الوجودية اختلافاً جذرياً عن «الأنثروبولوجية الفلسفية، التى تهتم أساساً كذلك بالإنسان، ففى الأخيرة يحاول الإنسان أن يكتشف ما هو عليه، وما يجعله كإنسان مختلفاً عن الكائنات الأخرى، ومكانه فى العالم، لكن الوجودية ليست معنية بالإنسان بعامة، إنما بالإنسان فى فرديته العينية، وهى تدرك إلى حد كبير العالم والبشر والآخرين، العالم باعتباره «كوناً» universe ... لا يعنيها، وهكذا فإن «بسكال» على الرغم من إصراره على أن الإنسان لا يمكن التدنى به إلى مستوى الموضوع المعرفى، أو أن يكون شيئاً، فإنه يعد رائداً من رواد الانثروبولوجية الفلسفية، وليس من رواد الوجودية...»[٥].

وباسم الفرد العينى شن كيركجور هجومه على هيجل، غير أنه لم يكن فى هذا الهجوم وحده، فقد أصر معاصره ماكس شتيرنر Mox stirner كذلك على أن «الإنسان المطلق» ليس إلا خيالاً، «شبحاً»، وأن الفرد هو وحده الحقيقى، لكن الفرد عنده

هو ذو النزعـة الأنوية الذاتيـة، الأوحـد... unique، الذى يهـتم فحسب بجعل العالم ملكاً له، ولا يعرف شتيرنر شيئاً عن قلق كيركجور، أو بأس ووحشة النفس الفردية فى وعيها بالخطيئة، وباختصار لا يعرف شيئاً عن التجربة الوجودية .

ويصف يسـبرز jaspers هذه التـجـربة الخـاصـة الكامنة فى أعماق تفكير الفلاسـفة الوجوديين، بغض النظر عن خلافـاتهم التى لولا ذلك لغدت شـاسـعـة البـون - يصـفـهـا بأنهـا «الوعى بهشـاشـة الوجود»، أو بأنهـا المرور بتـجـربة «المواقف الحـدية»، وهى تبـدو عند هيـدجـر «تجـربة المضى قـدمـاً نحـو الموت» وبحسـبانهـا تجربة «عدم الشعور بالانسـجام مع العـالم» وهى تظهر عند سارتر بحسبانها «التقزز الشامل إزاء الوجود الذى يفصح عن نفسه فى صورة غثيان Nausea» (٦).

هذه الخلفية عن آراء فلاسفة الوجودية، التى عبرت إلى حد كبير عن رؤاهم الفلسفية فى قضية «الموت»، - والتى قدمتها عامداً، ستلقى - بلاشك - إضاءات كاشفة، تبلور لنا أبعاد المعالجات الفنية للموت فى قصص رفقى بدوى - وتفسر فى الوقت ذاته كثيراً من المواقف والمنطلقات، دونما حاجة إلى توضيح أو تفسير أثناء قراءتنا للقصص .

الحقيقة أن قضية «الموت» قضية كبيرة معقدة، الموت هو اللغز الذى حير الإنسان منذ فجر التاريخ، ولا يزال، حوله تخلقت الأساطير، وتحت تأثيره بدأ الفكر الإنسانى إشراقته البكر، وبنمو الوعى الإنسانى تطورت الاتجاهات الفلسفية، ثم تباينت المذاهب، وعلى الرغم من ذلك سيظل الموت قدراً محتوماً، يواجه الإنسان، لامفر منه.. الموت مشكلة تمارس حضورها الضاغط المطارد، تؤرق الإنسان، وتقلق راحته، تناول موضوع «الموت» عدد كبير من المفكرين، باعتباره اختياراً تطرحه مجموعة الاختيارات، التى يمكن للإنسان تحقيقها فى حياته القصيرة الأمد، كما تناوله الشعراء والقاصون فى العديد من أعمالهم .

من يقرأ قصص رفقى بدوى منذ باكورة إبداعه «الحب والجمجمة – ١٩٦٩م» حتى أحدث إبداع له «صباح الحب الجميل – ١٩٩١م» يجد أن «الموت» بتنويعاته العديدة، وأقنعته المختلفة، يمثل قضيته المحورية وأرقه الدائم، وقد تبدى ذلك على مستوى الفكر والشعور معاً .

ففى قصة «الحب.. والجمجمة» التى سميت باكورة إبداعه بها، قد دارت فكرتها الأساسية حول «الوفاء للحبيبة» أو «الوفاء

لمبادىء القاص» رغم مد الحياة وجذرها إذا قصدنا «الرمز» فالقاص يعانى من صور الخداع، حوله معاناة العاجز أمام متغيرات الحياة السريعة الضاغطة، ألقت هذه الرؤية بظلالها على القصة، ووضعت البطل تحت ثقل ظروف معاكسة خادعة، فى جو كابوسى مفزع فيأتى «الموت» فى النهاية مخلصاً بطل القصة من فقده وعذاباته المرعبة، محققاً فى الوقت ذاته لحظة التواصل والحلول: «ما هى إلا دقائق حتى نفدت منى الروح، وأسرعت لداخل المقبرة لألقى بنفسى فى أحضان هذه المرأة، وأقبلها، وألمس جبينها بعد ما عرفتها.. لأقول لها: زينب جئت لأقبلك.. جئت.. ووجدتنى جوارها، والشفاة قد التصقت كل منها بالأخرى ..»(٧).

الموت فى هذه القصة موت رومانتيكى، يدين لما يسمى بالمثالية السحرية، التى تضفى الطابع الرومانتيكى على حياة البشر، فعبر الموت تقوى الحياة، لأنه يفتح أبواب الخلود، الموت أساساً ليس عكس الحياة، وإنما يعنى اكتمالها وتواصلها، كتب «كرويزر.. Krauzer» : «كم سيكون الموت رائعاً فى غمار الموت، أو بالأحرى فى الكل العظيم حيث تمتص الفردية.. الموت المخلص يحررنا من كافة القيود ومن العبودية، ومن يعرف أن

الحرمان من الحياة ليس شراً سيعرف كيف يتمتع بالحياة...»[٨]. حتى ولو فى العالم الآخر، إن الموت هو الحب ذاته، ففى الموت يتكشف الحب المطلق، إنه وحدة ما هو إلهى مع ما هو إنسانى، إن الله متوحد مع ذاته فى الإنسان، فى المتناهى.. عبر الموت صالح الله العالم، ويصالح ذاته للأبد مع ذاته»[٩].

إذا انتقلنا إلى مجموعة «هرمونيا الحزن والعبقرية - ١٩٧٧م» وقرأنا قصة «سونة» القصة التى ضفر فيها القاص أكثر من قضية فى جديلة فنية واحدة، مستخدماً لغة شعرية موحية معبرة، والتى تعتبر نموذجاً للاتجاه التعبيرى، نرى طائرة تسقط حمولتها من «النابالم» فتحرق قدمى سونة، تلك الطفلة الصغيرة وتشوهما، ويحرق «النابالم» أشجار المانجو والبرتقال واليوسفى: «أحرق النابالم قدميك الصغيرتين الدقيقتين، وأحرقت أشجار البرتقال واليوسفى، لكن عينيك الواسعتين ازدادتا اتساعاً من الفرح حين سقطت الطائرة، وتهاوت تحت قدميك...»[١٠].

الموت فى هذه القصة موت لجمال الطبيعة، ولجمال قدمى الطفلة الطالعة إلى نهر الحياة، المترعة بآمال المستقبل، يفجؤها

الموت، وهى ممسكة بكتابها المدرسى، ورأسها يمتلىء بحلم كلية الطب والبالطو الأبيض، الفلسفة الرواقية تقول إن حياة الإنسان، بل شخصيته هى «متاع مؤقت»، وأنه ينبغى أن يعيش الإنسان كما لو كان مديناً لنفسه، وعلى استعداد لإعادة المبلغ كله فى مرح لدى طلبه...»[١١]. نتذكر فى هذا الصدد قول بترارك، الذى أملاه عليه شعوره آنذاك: «أنه لا يمكن حتى للجمال أن يسود فى مواجهة هذا الموت..»

فى قصة «الذى أتى .. الذى قام»، يوظف فيها القاص موروث الدين المسيحى توظيفاً فنياً دالاً، بما يحمل هذا التوظيف من دلالة رمزية، كما يظل تجسيد واستدعاء صورة السيد المسيح – عليه السلام – يحمل رمز الخلاص، يقدم نفسه للموت ليكون موته صحوة للآخرين: «وجدوه مشنوقاً مكتوباً على جبهته العريضة البيضاء باللون الأحمر اشنقونى يا سادتى، لأكون أنا البداية، ليكن أول من يموت، لتمت بميتته الخطيئة لأكن أنا البداية..»[١٢].

الموت هنا موت إرادى اختيارى، موت وجودى فلسفى، علق نفسه وشنق نفسه بمحض اختياره، ليس اختياراً عدمياً، لكنه الاختيار الفعال، فبرغم عدم إدانته وطهره اختار أن يشنق

ليكون بداية حقيقية لتطبيق العدل، بداية لموت الخطيئة وفناء حامليها، إنه مسيح عصرنا، لم يفعل غير الخير، لكن الشر يقوى ويستشرى نظراً لاختلال القوانين، إن الموت فى هذه القصة من أجل خلق حياة المثال.. ليس موتاً قدرياً، بل موتاً وجودياً معرفياً، دفعه إليه عدم تحقق الفعل: «لو نعرف أن مر الشىء أن نعرف، مر الشىء أن نرى.. مر الشىء أن نسمع.. تؤلمنى رائحة العرق.. والنتن فى داخلى، والحيض حين تتملكنى الرغبة والارتعاشة..»(١٣).

ها هو ذا حيض نجس فى مقابل ارتعاشة ورغبة الفعل الإنسانى الخلاق المستتبع للطهر حتى يثمر ثمراً بشرياً، وليس موتاً لحيوانات منوية.

فى قصة «العرس الخالد» يناضل البطل نضالاً بطولياً من أجل تحقيق العدل الاجتماعى، على الرغم من مناوئات القوى المضادة، لكن روحاً جميلة تتملك جسد البطل فتنير داخله – روح الإبداع – كأنها شقت صدره.. ثم استقرت فيه.. أغلقت على نفسها، وباتت داخل أعماقه تحفزه، تدفعه دائماً للفعل المؤثر إيجابياً فى حياة الآخرين، ولكن جبروت السّياف – رمز السلطة والسطوة والجشع – يرفع سيفه ويجتث رأسه.. يعلقها

على سن رمح لتكون عبرة لمن يعتبر، ولكل من تسول له نفسه التمرد أو المواجهة: «حين رفعت رأسى وجدته مثبتاً على سن رمح، السياف يحمله، يجرى، ورأسى مثبت على سن الرمح، يجرى ويقهقه قهقهة جنونية رهيبة، يجرى، ورأسى مثبت على سن الرمح.. والسياف يقهقه فى وجهى المرفوع عالياً .

تقولين لى، وأنت فى أعماق أعماقى.. تقولين، وأنتِ بعيدة عنى بعيدة: لا تخف فإنى بداخلك، سيغسل رأسك بماء الجن كى يتم العرس الخالد بداخل النار المثلجة..»(١٤).

الموت فى هذه القصة حياة، لأن المناضلين الشرفاء فى سبيل القضايا الاجتماعية والسياسية والوطنية والدينية سيظلون أحياء عند ربهم، وفى ضمائر شعوبهم عبر الأزمنة، وإن اجتث السياف رءوسهم.. يقول الحق جل وعلا: «ولاتحسبن الذين قتلوا فى سبيل الله أمواتاً، بل أحياءً عند ربهم يرزقون..» .

فى قصة «مملكة الإله ماعت» يبين القاص بأسلوب فنى دال أنه عندما يصبح الحاكم دكتاتوراً، مدعياً تمسكه بالديموقراطية، وحرصه علي تشكيل الأحزاب، فيميت الحرية فى نفوس أفراد شعبه وضمائرهم، ونتيجة لذلك يموت النطق، وتموت اللغة فى أفواههم، ولا يعبرون إلا بـ «أى ىء.. أى.. ىء».. «كان أفراد

الشعب عند ما يمر بهم موكب الإله ماعت يقولون: «أى ىء أى ىء»، وهى لغة فسرها أحد الأصدقاء على أنها لغة قبلية لهذه المملكة، التى عاشت سنة ٢٠٠٠ قبل الكذب (ق.ك)، وقال لى صديقى هذا، إن الزمن الذى أرخ قبل الكذب هو الزمن الذى أتى بعده زمن ما بعد الحقيقة ..»(١٥).

وقد فسرت جوقة الدكتاتور هذه اللغة «أى ىء.. أى ىء» بـ «عاش الإله ماعت» تزلفاً للدكتاتور واسترضاء لعنجهيته، برغم أن حروفها ونبراتها لاتعبر إلا عن الألم والمعاناة .

يتضح أن الموت فى هذه القصة الرامزة هو موت الحرية مقابل طغيان الحاكم واستبداده .

حينما نقرأ قصة «مذكرات على أوراق البردى» نجدها تحمل أفكاراً وجودية مثل : فكرة الاختيار .. وحرية الاختيار، فلقد قرر السائق أن يغير مهنته، التى كانت اختياراً جره إلى الخطيئة، والخطيئة تؤدى إلى القلق.. قلق من الوجه الذى اختاره الإنسان.. والجزار، أو البقال نراه منكباً على أحد المجلدات، ويظل الزبون واقفاً إلى أن ينتهى من قراءة ما يقرؤه .. ويقف العامل بجوار الفرن، أو ماكينة الغزل، وفى يده الجدلية والمثالية عن ابن رشد، أو كتب المذاهب الاشتراكية، نتيجة لذلك : «جف

الزرع، وتشققت الأرض الزراعية، وطفحت البثور الملحية على جلدتها، وتوقف كثير من المصانع، وسادت المدينة حركة سكون، أو لحظة تأمل فلسفى طويلة.. ممتدة بامتداد عام بأكمله..»[١٦].
وبالتالى ترتب على ذلك ضآلة الإنتاج أو انعدامه، ومن ثم : «برزت عظام الوجوه وضمرت الأجسام، وكنا نرى بريق الحزن فى العيون يطغى على كل شىء..»[١٧].

وإذا كانت الثورة الثالثة بقيادة العم عام ١٠١٠ نادت بحق الشعب فى البحث والتنقيب وحرية التفكير حتى يختار الإنسان مصيره، فقد كانت الطامة الكبرى حينما تفرغ الشعب كله للبحث عن جدوى الوجود، عن الموجود واللاموجود، وعن مسئولية الاختيار، فازداد عدد الموتى والمرضى بنسبة ١٠٠ ٪ .

حينما يتحول الشعب.. كل الشعب إلى مثقفين، لاعمل لهم إلا الثقافة، والانشغال بقضاياها عن جوانب الحياة الأخرى فسوف يحل الموات فى كل شىء، وهذا ما حدث بالفعل.. وهو موت وجودى.. اختيارى عنيد، وساذج إلى حد كبير، ونلحظ أن القصة تندد صراحة بالفلسفة الوفسطائية، والسوفسطائيين، برغم دورهم المعروف فى حركة التنوير .

فى قصة «وقفة فلسفية مع رجل مبتور القدمين» تتجسد

العلاقة بين الوجود والعدم.. الموت والوعى، موت القدمين، والوعى بهما فى الوقت ذاته، من خلال الجهاز الحركى بالرأس، والقادر– فعلاً – على استدعاء الميت، وتحريكه وفقاً لإشارات عقلية موجهه، ولكن يوجد بين الموت والوعى وهم لعدم إمكان تحقق الموت بشكل كامل: «يعذبنى أن أجلس مع نفسى، أحرك أصابع قدمى، وتتكرر حركات يدى اللا إرادية محاولة لمس هذه الأصابع الوهمية.. الترابية..»(١٨).

القاص فى هذه القصة التى تشير إلى مأساته الشخصية، يتعانق ووجهة نظر ديكارت حول طبيعة النفس، التى تتعارض بصورة ما وطبيعة الجسم، وله رأيه فى قدرة النفس على البقاء دونما أدنى أذى حتى بعد أن يموت الجسم، فقد قال : «إن النفس متحدة بأجزاء الجسم كافة بصورة مشتركة.. حيث إن الجسم كيان متكامل، بمعنى أنه غير قابل للقسمة، بفضل تنظيم أعضائه، التى يرتبط بعضها بالبعض، حتى أنه عند بتر أحدها فإن الجسم كله يغدو ناقصاً، وللنفس من ناحية أخرى – طبيعة تجعلها لا علاقة لها بالامتداد أو الأبعاد، أو أى سمات أخرى للمادة ، التى يتألف منها الجسم، ولكنها ترتبط بجميع الأعضاء ككل ..»(١٩).

فى قصة «المركز» يتأكد أن الصراع الدائب فى قصص رفقى بدوى - عموماً - صراع بين الفعل، واللا فعل .. صراع يحاول تحقيق الفعل الذى يُمنَع من إحداثه دائماً، ومن ثم كانت دلالة الفعل تعنى التأثير الناتج عن حركة الفاعل فى المكان، والمؤثر فيه فى الوقت ذاته، ففى قصة «المركز» نجد الرغبة فى الفعل الجنسى أسيرة الخيال الخصب .. ومحاولة.. مجرد محاولة فى الدوران حول دائرة الفعل، وليس مركزه، عندما تسنح الفرصة لتحقيق الفعل ينضغط ويتكور ويحدودب ويتقوس، وسرعان ما يفر خائفاً فيوأد الفعل فى مهده: «قالوا يستحق الموت .. رغبت فى أن أموت، وفكرت فى جميع طرق الموت.. فقررت أخيراً أن أعيش ميتاً ..»[٢٠].

هكذا ينتفى الفعل، وتموت الإرادة، فهو لم يقل قررت أن أعيش حياً، أو محباً، أو مبدعاً، أو معلماً، وماشابه ذلك، لكنه قرر أن يعيش ميتاً، فالموت يعنى فى هذا السياق موت الفعل، وفى النهاية يموت بطل «المركز» مخزوزقاً، وفى لحظة خوزقته بالذات يصبح نقطة المركز، حيث التف الجميع حوله، منفذين الحد فيه .

نقرأ قصة «حكاية قديمة» نجدها تتكوّنُ من سفرين: سفر

الحياة، وسفر الموت، وعلى الرغم من قصرها الملحوظ فقد تكررت لفظة «الموت» أو مترادفاتها خمس مرات .. لكنه الموت الذى يحرض على تعميق الروح الإنسانى فى قلب الإنسان.. وإلا فعليه أن يموت إذا قتل الإنسان فيه، وبقى المهرج، فالقاص يؤكد بلهجة آمرة، لا تترك فرصة للتردد أو الجدال أن الموت هو البديل الأفضل لعالم يخلو من لغة الحب وحرارة الصدق، والتمسك بالطهارة والتزام الجدية .

أن الموت فى القصة اختيار، اختبار للإرادة الإنسانية فى عالم تنطفئ فيه قناديل الحب، وتنز القلوب صديداً، بينما يعلو صوت المهرج ليفقد عالمنا جماله ومعناه: «مت.. لا تبق على الأرض حين يموت الإنسان فيك، ويبقى المهرج(٦) فالمسرح.. كل المسرح يعلوه المهرجون(٧) وانطق بشهادة عصرك قبل البعث(٨) ...»[٢١].

إن قيمة الحياة ليست فى امتدادها، إنما فى استخدامها، فليس عدد السنين هو الذى يقرر ما إذا كنت قد عشت بما فيه الكفاية أم لا.»[٢٢].

قصة «مقدمة تاريخية لإعدام السيد (س)» تجسد انتهازية شخص يسير فى ركب النظام الحاكم حتى يحقق مآربه

الخاصة، وعندما يفقد أهميته لدى النظام تلفق له التهم، فيعانى المطاردة والملاحقة. وينتقل من مدينة إلى أخرى متنكراً كى ينجو بحياته، فلقد مارس السيد (س) كل وسائل الانحناء والتزلف للسلطة إلى أن تقوس ظهره، ولم يعد فى إمكانه أن ينحنى أكثر، فكان لابد أن تتخلص منه السلطة، ثم يهرب إلى بلدة أخرى، وهناك يحاول أن يخدع رءوس النظام، زاعماً أنه مناضل ثورى، وأن لديه الكثير من الأفكار النافعة لنظامهم، فيكرموه إلى أن يتم ضبطه متلبساً بالشذوذ الجنسى فيعدم.. فقد مارس حياة سلطاوية أماتت نفسه وشرفه، وهذه شخصية تمثل - بالفعل - صورة الإنسان الذى يدعى الثورية، ولكنه - دائماً - كلب النظام فى كل مكان، وفى كل العصور .

«فى يوم صدور المجلد التاريخى، أعدم السيد (س) فى ميدان الفحولة، بعدما شوهد من خلال عيون الأمن يضاجع فتى أشقر فى سن السادسة، وتطوع أحد المعجبين بالسيد (س) بوضع نسخة من المجلد التاريخى على قبره خلسة ..»[٢٣].

إن دل هذا الموت القهرى للسيد (س) على شىء، فإنما يدل على حرص النظام الحاكم وتشبثه بمقاليد نظامه وفقاً لمصالحه، بغض النظر عن أية اعتبارات .

فى قصة «هرمونيا الحزن والعبقرية» التى سميت بها المجموعة - يتجلى الموت من الفقرة الأولى : «المأساة على مسرحى تخلق الأشخاص والأبطال والكورس ويظهر الباطن.. وأعدم..»(٢٤).

إن المسرح فى داخل البطل .. الدراما والأحداث والأشخاص فى الداخل، حينما يرفع الستار، يشاهد البطل تجلياته، وتناقضاته الفكرية والنفسية، كل القصة فى داخل البطل، ذلك الداخل الذى أقام سقراط فلسفته كلها عليه، ولا ننسى صيحته الشهيرة: (اعرف نفسك).. فى هذه القصة يتنامى داخل البطل الشعور بالخطيئة.. الوزر الذى يحمله على كتفيه منذ بدء الخليقة.. يطارده الإحساس بالخطيئة الأولى، ومن ثم يحتدم الصراع بين التطهر والنجاسة، بين الرزيلة والشهوة: «نبهنى جدى، وهذا هو الحد الفاصل فانفصل رأسى عن جسدى..»(٢٥).

إن هناك صراعاً ما بين الجسد والروح، بين الشهوة الفعل والروح.. الجد بتراثه وقيمه يقول : «كيف أخطأت يا ابن الزانية؟..»(٢٦).

نعم أخطأ، لكنه أخطأ حينما أوغل جده - التراث والتاريخ

والقيم – فى الذهاب إلى أن أيقن استحالة عودته، فخرج من داخله وأخطأ، وأرخى لشهوته العنان: «حللت مشاعرى وغرائزى وملابسى.. كان الجمهور نائماً، وكنت أنت غير موجود، وكان شبقى للأشياء قد ازداد وتعقد...»(٢٧).

إن بطل القصة يبرر خطيئته بأنها قالت له : إنها من ضلعه فلمس ضلعه، فهى التى أغوته، ولكنها تتملص من الخطيئة مبررة فعلتها بأنه هو الذى فعل، وحين يواجه بالإدانة فى الخارج يسدل الستار، ويظل البطل فى الداخل، جامعاً معه فى الوقت ذاته المرأة الزانية، وجده.. هو وهى يرمزان للشهوة والخطيئة، وجده يرمز إلى القاضى بميزان الدين والقيم، وعندما يخرج هو وهى يغلق على جده الستار؛ أى على الضمير والدين والقيم .

القصة تبلور ملامح نفسية دالة لإنسان حزين حائر، يعانى من ضعفه الإنسانى الموروث أمام مغريات كثيرة مستفزة، قادرة على قهره وإخضاعه، فيموت دينياً وتاريخياً بالسقوط فى هوة الفعل الحرام .

فى قصة «التحدث» محاولة واضحة لموت «الأنا»، فلقد ظل البطل يجاهد حتى أمات «الأنا» إلا أن هذه «الأنا» راحت تستدعيه وتلحف فى الاستدعاء، فيحدث الموت بشكل عدمى،

حيث يتحول وصيرورة التحولات والتغير: «فى الحجر النهر، النهر الطين، الطين النار، والنار الهواء، وتفرقت عناصر التكوين والتكون.. منغمساً ومتقوقعاً فى هيولى التشكل، ومعلقاً اسمى فى مشنقة التواجد الزبدى الحقير...»(٢٨).

هذا الموت الذى نراه موتاً فلسفياً وجودياً، يدل على عدمية هذه الحياة وأن الوجود نفسه مجرد زبد يذهب جفاء .

فى قصة «ن.. أقص عليكم كتاب الحزن الدفين» نجد البطل ينسرب والدم المتدفق فى شرايين الأخرى، مانحاً إياها الاستمرار والصيرورة بالإنجاب، إلا أنه غير مخصب، وغير فعال فيسقط وطمثها الشهرى دماً فاسداً .. هو يمنح الخصب، وهى تميت حيواناته المنوية، فامتداده محكوم عليه بالإعدام مع طمث كل شهر .

فى القصة - أيضاً - موت لجزء من الجسد .. قدميه: «سألت عن قبرى.. وكان اسمى منقوشاً وتاريخ موتى: ١٥ فبراير ١٩٦٤م فالتقيت مع الميت فى الليل الحزين..»(٢٩). فيقرأ الفاتحة على قدميه المبتورتين الترابيتين، ويستحلف الدود المتخم أن يترك لحمه، وأن يعيد عدمه وجوداً حياً، كحلم الأيام المنسربة.. ثم يقف يتجاذب أطراف الحديث مع الحى الميت - هو

ذاته – والميت الميت العدمى – قدميه الترابيتين – واستدعاؤهما له، لأنهما لايزالان فى قائمة الانتظار المنسى، ولابد من حضوره ميتاً حتى يتم حسابهما .

فى الواقع أن بطل القصة متعلق بالحياة، رافضاً الرحيل إلى قدميه الترابيتين، متعلق فى الوقت نفسه بجسد حبيبته، وفى نهاية القصة نجده راغباً فى الدخول تحت جلدها ليستحم فى نهر الدم حتى يخصبه، لكن الحبيبة ترفض، لأنه نزل بالفعل وطمث الشهر دماً فاسداً، بعد أن لوث دمها بالعقم .

القصة توضح من خلال لغتها الشاعرة الأسيانة، أنه برغم موت جزء من جسد البطل فلم يمت كلية، ولكنه يحمل أيضاً دلالة لموت الامتداد والتأثير عبر التاريخ، والتواجد فى الصيرورة، فهو يحمل عقمه بالنسبة للمستقبل، وحامل فى الوقت ذاته إشارة الموت فى الماضى، ويوقن فى حزن بأنه دخل أول ما دخل ليخرج وطمث الشهر ميتاً: «أنا (ر) يقال إننى ميت .. هكذا قالت (ن)، لكنى مازلت أحمل عقمى وفورة العطاء الكلامية.. لكن على الأرصفة المقابلة أشاهد وجهه ومشنقته، وأحمل مداعبته منذ ثلاثة عشر عاماً علامة وشارة ونذيراً.. فأعرف أننى دخلت الحياة لأخرج مع طمث الشهر ميتاً ..»[٣٠].

هذه تنويعات على لحن «الموت» شملتها مجموعة «هرمونيا الحزن والعبقرية»، لأن الموت - حقيقة - هو الحقيقة اليقينية الوحيدة، التى يؤمن بها المؤمن والملحد معاً، ونجده، وقد تجدل فى ضفيرة واحدة مع الرغبة فى التحقق.. عبر الجسد، عبر المرأة، عبر الجنس، عبر الحب، ولكن اللافت للنظر أن فى كل تجليات الرغبة كان يتم نفى (الفعل).. «the Action» ليظل «الفعل» معلقاً فى الداخل، كما تعلق البطل بمشنقة الداخل فى الوقت ذاته .

الحقيقة أن قراءة قضية «الموت» فى قصص رفقى بدوى تحتاج إلى قراءة موازية للذات، لأن الفعل دائماً ما يتم - إذا تم - فى الداخل، وقد قام بهذه القراءة الموازية د. مجدى أحمد توفيق، ونشرت بعنوان : «الكتابة الاعتراف» - دراسة فى مفهوم الكتابة وآلياتها عند رفقى بدوى - مجلة «الثقافة الجديدة» العدد ٣٦٠ - سبتمبر ١٩٩١م - وجاءت قراءتى هذه لتتكامل وتتآزر معها، بهدف جلاء قضية الموت وعلاقتها بالذات فى قصص هذا الكاتب.

حينما ننتقل إلى مجموعة «البحث عن حقيقة ما يقال» - ١٩٨٣م - ونلتقى وقصة «محب» نجدها تمجد التضحية والفداء

فى سبيل الوطن، يموت محب أثناء القيام بعملية انتحارية كبد العدو خلالها خسائر فادحة، ولكنه الموت الذى يحمل دلالة الحياة.

الموت هنا استشهاد، أى موت إيجابى، واقعى، دينى: «لا تحسبن الذين قتلوا فى سبيل الله أمواتاً، بل أحياء عند ربهم يرزقون».

فى قصة «البق» يتجلى الموت من السطر الأول : «شصك الصدىء لا يجلب غير الأسماك الميتة..»[٣١].

ففى وقت الاستشهاد والعطاء، نجد الانهزاميين – الطابور الخامس – يشككون فى كل شىء، فى اللحظات التى ينزف فيها الدم على أرض الوطن، والمناضلون يرصفون بدمائهم طريق الخلاص، يرفض بطل القصة أولئك المتشككين ومحاولاتهم، فيبعثون له برسالة سب، وبعد قراءته لرسالتهم يجد بقة فيفقعها على المظروف، ويتركها داخل بقعة الدم .

موت البق هنا يعنى موت المتشككين، المنافقين الخونة، ويحمل الموت فى الوقت ذاته دلالة كنائية ودينية لا تخفى على أحد .

فى قصة «وألقينا بخلاصها فى البحر» تجلى الموت فى موضعين من وهمين: أولهما موت الشمس منذ نكسة يونيو

١٩٦٧م، وتوهم أن ارتفاع أسعار الطوب والأسمنت ناتج عن كثرة بناء القبور التى سنتوسدها، لكن الشمس تخلقت من رحم السحاب، وولدت وابتسمت لما فرشت إشراقاتها فى نفس لحظة عبور جنودنا، واقتحامهم مواقع العدو الحصينة: «فابتسمت.. وحين تبتسم الشمس، تجود وتفرش أشعتها الذهبية على أرض الواقع، فتأتى الموسيقى العسكرية عبر الأثير فتنبت الحياة فى صدورنا ليعود لآذاننا الحس بالسمع ...»[٣٢].

دلالة الموت هنا موت الوهم والخوف والاستلاب، الذى أقامه العدو بتحصيناته، وعجلة إعلامه بأنه الجيش الذى لا يهزم.. هذا هو موت الموت لنحيا أعزاء فى وطننا، كرماء على أرضنا .

تأتى قصة «يرحل النجم.. يبقى الضياء» لتعبر عن موت ميتافيزيقى، وهى مرثية فنية رقيقة، يملؤها أسى رومانسى للأديب الراحل ضياء الشرقاوى، ذلك القاص والناقد الجميل فى صدقه وحياته وعلاقاته أيضاً: «عندما آتى إليك تستقبلنى بالابتسامة، فلقد أخذت معك قبل أن ترحل ضوء عينيك، وتركتنا بلا إشارة، وفى الظلام تحدث الخيانة، هكذا كنا نتصور، ولكن فى الحقيقة أن الخيانة تحدث فى الصباح أمام الجميع»[٣٣].

فى قصة «البحث عن حقيقة مايقال» يحاول القاص أن يطبق

أراءه الوجودية: حرية الاختيار، انتخاب الفعل، ليس على الإنسان فحسب، وإنما على الملائكة أيضاً، ها هو ذا ملاك الموت يتذمر ويضيق بعمله، ويكره أن يترك وراءه الحزن والدموع والثكالي واليتامى، فيفكر فى تقديم استقالته.. مجرد تفكير، فى تلك اللحظة يدمر ملك الملوك الجزيرة تماماً بكل ما عليها: «لماذا اختارنى الملك لأقوم بهذا العمل الشاق.. حقيقة أنا لا أتعب.. كأن الجزيرة، كل الجزيرة باتساع الجزيرة، كأنها طبق أمد أصابعى فآخذ ما أريده فى لحظة، وأترك الباقى.. لكننى كرهت هذا العمل.. كرهت أن أترك خلفى الحزن فى القلوب، والدمع على الخدود.. من حقى أن أطلب أجازة.. أن أغير مهنتى.. أن أغير اسمى..»[٣٤].

هكذا يحمل الموت هنا دلالة قدرية دينية.. ولا خلود لمخلوق أبداً.

تجيء قصة «الاستثارة» لتعبر تعبيراً فنياً دالاً عن موت الإرادة الفاعلة فى الإنسان، وانسحاقه تحت وطأة واقع مؤلم ضاغط.. إن الفعل لايتحقق إلا فى الظلام، وعندما لا يرى الفاعل، حينئذ فقط تظهر القوة، وتعلن عن نفسها، حينما تضاء الأنوار، ويمارس الآخرون تواجدهم تموت الإرادة فعلاً، تنسحق

تماماً، ويصير الإنسان مقهوراً جباناً: «.. وإنني حين عودتى بعد مشاهدة العرض أكون أكثر استعداداً على تحمل إهانات زوجتى، وأكثر طواعية لأوامرها، وأحس بأن قامتى التى كانت ممتدة ومفرودة، وقوتى التى كانت كقوة بطل الفيلم - حين كنت أدق كراسى السينما عند انقطاع الشريط السينمائى - أصبحت كقوة فأر، وقامتى قصيرة مرنة، وقابلة للانحناء أكثر من أى وقت مضى ..»(٣٥).

يتبدى فى هذه القصة الإحساس الحاد بالدونية، ومن ثم فالموت هنا له دلالة سيكولوجية واضحة من السياق العام .

حينما تأتى قصة «حكاية سيدى الذى ولد عام ١٩٥٠» يتضح خوف هذا البطل المثقف من الموت إذا نام.. لماذا ؟.. فلقد ماتت أمه أثناء نومه، ثم مات أبوه أثناء نومه، ثم هربت زوجته أثناء نومه أيضاً .. وهو يعشق النوم عشقاً غريباً .

إن هذا الموت سمة من سمات الغفلة.. ونتيجة لغفلة بطل القصة توحش كلبه، الذى نهش لحمه، ولعق دمه، ومن ثم فالموت فى هذه القصة موت مأساوي بشع، يقشعر له البدن .

قصة «تجليات الذى مات من وهم التعبقر» تجسد نفساً حائرة قلقة، فيصبح التساؤل الحائر، والتأرجح بين طرفى

النقيض، فى جو معبق بحزن شفيف، ولغة صوفية شفَّافة سمات بارزة فى بنية هذه القصة المعبرة عن القلق الإنسانى: «قيل إن النفس إذا صفت رأت، وأن الرؤية نور، وأن النور معرفة، حين عرفت سلفاً أن الحزن سيدى، ومليكى مضيت مع نفسى أروضها على ذلك، ولكن نفسى تاقت إلى لحظة فرح.. فخلعت نفسى من حزنى، وخلعت حزنى من نفسى، فأولجنى خلعى لحزنى دروباً وعرة...»(٣٦).

حينما نواصل قراءة هذه القصة نجدها تسبر أغوار الداخل، وتبلور صراعاته وتوهماته، وتذكرنا بقول الكاتب الفرنسى يوجين يونسكو: «ذلك الخلاء الشاسع الذى فى الداخل من ذا الذى يغامر بالدخول فيه» هكذا تبدى الموت فى القصة على المستوى السيكولوجى بشكل لافت للنظر .

أما فى قصة «امتصاص» نجد راوى القصة – البطل – وصديقه يسكنان حجرة صفيحية فوق سطح عمارة سكنية، يصابان فى وقت واحد بهبوط شديد ودوخة، ويشخص الطب حالتهما بأنها «أنيميا حادة».. لابد أن هناك سراً فى الموضوع، ترى ما السر؟.. القصة تلمح إلى أن هناك من يقوم بسرقة دمهما، مستنزفاً دمهما قطرة قطرة أثناء النوم أو الغفلة، القصة

تعبر عن وجوب اليقظة، ومقاومة هذا الموت البطيء قبل أن تستلب حياتهما تماماً: «وقررت بينى وبين نفسى ألا أنام، قررت أن أظل جالساً مترقباً اللص...»(٣٧) .

إذن الموت فى هذه القصة موت اجتماعى، يحمل دلالة حتمية الثورة على من يعملون على موت الإنسان بهذه الطريقة البشعة.

حينما نصل إلى مجموعة «هذا ما حدث أولاً - ١٩٨٣م» ونلتقى وقصة «هذا ما حدث أولاً» التى أطلق اسمها القاص على مجموعته، نجد بيتاً ينهار على رءوس ساكنيه، سقط البيت فوق كل الرءوس، وحصد الموت الأرواح حصداً، «كانت عربات الإنقاذ ترسل (سرينتها) المميزة، وكنت أقف بلا حركة مشدوها، وكانت الشمس الكابية الحزينة قد انحسرت جهة الذهاب، كانت أمى وأخى وأختى، وباقى سكان البيت: أم سليمان وزوجها العجوز، والولد منتصر، والولد سعيد، والبنت جمالات تحت الأنقاض...»(٣٨) .

يبدو الموت هنا موتاً قدرياً، وتم بشكل طبيعى ربما.. ولكنه دال على موت الفقراء، فهو موت اجتماعى ظالم.. موت الفقراء بامتصاص دمهم كما فى قصة «امتصاص»، أو بانهيار البيوت والعمارات التى صدعها الغش والطمع فوق رءوسهم كما فى

هذه القصة .

وهنا نشير أن هموم القاص رفقى بدوى الاجتماعية تسيطر على قصصه بشكل ملحوظ، معبرة عن أزمة طبقته، هؤلاء الفقراء من أبناء شعبنا الطيب الصابر، الذين ربما يموتون لصالح الأغنياء بشكل أو بآخر.

فى قصة «كأس برفكت من فضلك» نلتقى والملحن، ذلك الفنان الذى يعتز بألحانه الجادة، وهو يعيش فى مجتمع البار، يحاول بفنه الجاد أن يغير فيه، لكن رواد البار يستهزئون به.. يحاول.. ويحاول، لكنه يفشل، فيفر من هذا المجتمع الملوث الموبوء، ولكن أين المفر؟! .. وما الملجأ؟!، فلقد حوصر حتى الموت، فلا منقذ سوى العودة، ليصبح واحداً من مجتمع البار.. مجتمع المباءة والتلوث: «لقد أصبح المغنى - وبمرور الوقت - جزءاً لا يتجزأ من البار، وعلامة من علاماته.. وأصبحنا ندخل البار فى صمت الرهبان، خبا الشريط السينمائى فنسينا عللنا التى انزوت بداخلنا، وذبنا مع النغمات، وتمايلت الأعناق طرباً وأسى واستفهاماً، دون أن يجرؤ أحدنا على السؤال...»[٣٩] .

هذا هو الموت الاجتماعى الذى تمليه الحاجة والضرورة، موت يحدث من خلال تحويل قهرى لكل الطاقات الخلاقة إلى طاقات

ملوثة، تلوث المجتمع كله، حتى فنانيه، فلقد تقمص الفنان شخصية السكير، وقام بدوره، صار النادل فناناً، فنان هذا الزمن الردىء: «وقفت مكانه على البار، وتلفت حولى، فوجدت شخصاً جالساً على طاولتى، كنت قد رأيته من مدة.. أعتقد أنها بعيدة جداً، قال لى بصوت يشبه الهمس : «كأس برفكت من فضلك»(٤٠)

قصة «الذى فى الداخل» تعبر عن حالة حب مفتقد، عاشها راوى القصة – البطل – يتجلى موت «الأنا» فى مقابل الأخرى – الحب، فلقد أدخل فتاته فى داخله، فضغطت، وأماتت «الأنا» بالداخل لتبقى هى، ذلك أدى إلى موت «الأنا» أى موته هو : «أنمتها على قلبى حين أحببتها، فضغطت على قلبى بيديها، وضغطت على الكائن الذى بداخلى فقتلته..»(٤٠) .

تأتى قصة «نوم الفارس» لتلمح إلى انشطار التجربة العاطفية لراوى القصة، وعدم استغراقها لمشاعره، فهو يكتفى بتفتح الزهور وحسب «قلت لأن ما يهمنى ليس الحب، فقط غايتى أن أفتح الزهور..»(٤٢) . فالقصة تعبر عن موت الأمل، الأمل فى أن يكون فارساً، يفجر غشاء البكارة، ويكون أول الفاتحين، لكن الغشاء قد تفجر منذ زمن بعيد.

هذا موت يدل على الانكسار، تبدد حلم الفروسية، فروسية القادر على تفجير بقعة الدم، أو تخصيب تلك الجملة: «اضطجعت على الصدر، ودخلنا معاً.. كانت بقعة الدم التى انتظرت طويلاً حتى أفجرها، قد فجرها الزمن الماضى الراحل، فأحسست بأننى الآتى على الفرس المهر لأفجر الدم الذى كان قد تفجر، أحسست بأننى أضأل من حدوة المهر.. فنمت..»[٤٣] .

فى قصة «عندما تتكسر الأشياء» نجد المحب الصادق يبذل كل شيء فى سبيل حبيبته، وبعدما يعطى قدر طاقته يفاجأ بصورتها منشورة بالجريدة بجوار زوجها : «ركلتنى عندما وقفت السيارة على عتبتها.. تبخر الماء من جسدى، وأنا أعدو خلف نفسى الراكبة فى السيارة، والنهار الأصفر، و«الجرنال» فيه طالع سعدى، «الجرنال» فيه صورته وصورتها.. عروس اليوم..»[٤٤] .

ها هى ذى تزف لآخر، تزف لأوراق البنكنوت فلا يتحمل الصدمة، يشرد فتدهمه سيارة.. تغطى جثته بالجريدة التى كانت فى يده، المنشور بها صورة حبيبته وزوجها، لتزف فى عرس الدم النازف.. ضحى، لكن منحت نفسها لآخر لاعتبارات مادية، تقتل الحب والروح معاً

موت اجتماعى فيه دلالة موت الفقراء.. موت الصادقين فى عالم ملىء بالكذب والنفاق والزيف، وهيمنة الماديات على النفوس الضعيفة .

قصة «ميثاق شرف» تجسد الصراع بين قويين.. ثم يحتدم الصراع كى لا يبقى سوى واحد فقط: «سرنا نقطع الطريق، وكل منا يهدد الآخر بصاعقته، واتفقنا أنه لايوجد سوى كرسى وحد ليجلس عليه أحدنا، وعلى الآخر أن ينتحر..»[٤٥] .

من ثم كان لابد من موت «الآخر» لبقاء «الأنا» وهذا يعنى أنه موت سيكولوجى بالدرجة الأولى .

وإذا ما انتقلنا إلى «صباح الحب الجميل» آخر ما صدر للقاص رفقى بدوى تبدت لنا رؤية جديدة لفن القص، وتطوراً واضحاً لفهم دور الفن، انعكست هذه الرؤية على مستوى الأداة والتشكيل ونسج اللغة فى آن معاً.. ولا أريد أن أقدم تحليلاً لهذه المسألة حتى لا نخرج عن سياق موضوعنا «الموت.. ودلالاته...» فالمسألة فى حاجة إلى دراسة مستقلة يلزم أن يتوافر لها الجهد والوقت اللازمان، لكننى ألمح فى عجالة: ان اللغة القصصية عند رفقى بدوى تضللنا كثيراً حينما نحاول استعادتها؛ فقد اختلط فيها الخطابان القصصى والشعرى، لذا فإن نظرية «أدب اللا -

نوع»، هى التى يمكنها تفسير أعماله، لماذا ؟.. لأن أعماله تحمل – فى كثير من الأحيان – دلالاتها الخاصة، وإيحاءاتها المتميزة، إنه يصهر أكثر من فن فى بوتقة واحدة .

فى قصة «وقال استقم» نجد الأنجاس هم الذين يسيطرون.. القوادون والسماسرة واللصوص والعاهرات يتحكمون.. الناس تحولوا إلى كتل من العماء تسعى بلا وعى أو بصيرة، المدينة تخرج نجاستها كلما ظهر الخيط الأول من الفجر: «حين جلست على خزائن البلد، نصبت المشانق فى كل الميادين، واستجلبت من كافة البلدان رجالاً غلاظاً ونساء عاهرات، وقوادين وسماسرة ولصوصاً، وبدأت البيع والشراء، فاشتريت الزنى بنصف خزائن البلد واشتريت بالنصف الآخر رجال البلد، وأحببت الخراب، فصار سكان البلد كتلاً من العماء.. فى كل الشوارع تسير كتل العماء على أرجل وعيون فى منتصف الوجه الهلامى، بلا أيد.. رجل أو امرأة.. لا تحديد ولا تجنيس.. تلك المدينة تخرج نجاستها كلما ظهر الخيط الأول من الفجر..»[٤٦].

إن الصراع المادى تحكم، وكاد يميت الروح والقيم النبيلة، وأن النجاة من الموت لا تتم إلا بالفناء فى الذات العليا، ولابد من التوسل بالطاعة إلى العود المنشود لعالم الروح والقيم النبيلة،

ومن ثم لابد من موت الجسد لإحياء الروح، محركة الجسد بالعودة للخلوص والتخلص من الشهوة اللا محدودة.

قصة «سفر التعدد .. آية التوحد» تؤكد على موت «الظل» للبطل منذ آلاف السنين: «منذ متى، أنت هكذا ملازمني؟.. آلاف السنين .. أحاول أخرج منك.. لكنك واقف ومرصود على ..»(٤٧).

أدى ذلك بالطبع إلى افتقاد البهجة، الوقوف فى الأرض اليباب، والدخول فى مدن ملعونة، دفن فيها حياً، سيطر الإحساس بالفراغ، هو ذاته صار فراغاً فى فراغ، رغم أن جسده يشكل كل الكون.. لكنه الكون الجسدى المفرغ من الروح والقيمة، لذا يشعر البطل بمعاناة مريرة فيتمنى الموت، آملاً فى الراحة، مع أن جسده سيوصله إلى جهنم فيقول: «يا جهنم كونى برداً وسلاماً على جسدى النحيل، فالسلام علىَّ يوم أموت..»(٤٨) .

ها هو ذا الجسد لا يرتوى، فلقد قام برى من أتت من صلبه بطفل وطفلة، لكن لم تبتل عروقه، وهذا يقوده للحسرة والحزن فتموت بهجته، تتحول حياته المعيشة قهراً وحزناً.. ويودع كل شئ، لم يودعه.. لماذا؟.. لأنه لم يجد الجسد الذى يحتويه، رغم أنه احتوى أجساداً كثيرة، فعل الإنجاب لم يتم بينهما اتحاداً أو

مشاركة، تم من منطلق رغبتها فحسب، فالثمرة التى قطفتها أكلتها بمفردها، لذلك أتاها مخاضه فأنجبت قيداً قيدته به، أنجبت قوة، لم تنجب امتداداً، بل جبروتاً.. حينما هزت الشجرة لم تساقط عليه رطباً جنياً، بل أسقطت جمرتين على عينيه فأفقدته الرؤية، وصار منقاداً لجبروتها، تابعاً لشهوتها، من ثم تمرد الجسد على الدولاب الغالق على روحه، وشقه لتخرج روحه خروجاً حسناً، وتدخل دخولاً حسناً، متعانقة والمطلق من أجل خلاص صوفى يزدهر بموت الجسد: «أيها الجسد.. يا جسدى.. يا هذا الدولاب الذى يحتوى.. يغلق على روحى كى لا تجوب المطلق، يا جسدى انفلق وشق الصدر نصفين، تخرج روحى خروجاً حسناً، وتدخل روحى دخولاً حسناً..»(٤٩) .

فى أقصوصة «جيفة» تتحد الحبيبة براوى القصة، وتصبح جزءاً منه حينما تكشف مرايا نفسه، تتولد رغبتها فى الاحتواء والسيطرة.. تتجلى قواه فينتصر عليها، ويظل محتفظاً برجولته وكبريائه، فبطل القصة هنا قد أمات ضعفه وقهره أمام إغراءات الأخرى.

أقصوصة «صباح الحب الجميل » التى سميت بها المجموعة كلها - عبرت عن حالة من الملالة، طاردت بطل الأقصوصة

صباحات عديدة، فقد الأمل في كسر ألفة الأشياء ورتابتها، وفجأة لمحها، وهي تخطر أمامه، عابرة تقاطع الطريق في خيلاء فتسمرتْ قدماه، مشدوهاً، حينما اندفع منجذباً تجاهها، تدهمها سيارة عابرة، فتصلب لحظة، ثم اندفع فارداً جريدة الصباح فوق جثتها، وتحجرت عيناه.. هكذا يوأد الأمل الوحيد، الذي انتظره طويلاً في لحظة الموت المباغتة .

في أقصوصة «صباح الخير يا أمي» تشفى الأم بعد مرض دام ست سنوات تقريباً، تتحرر من فراشها، وترد على ابنها تحية الصباح، ووجهها يشع نورانية، فيستشعر بطل الأقصوصة فرحاً غامراً، لكنه في لحظة هبوطه السلم، يسمع صرخة تشرخ صدره، فيصعد مسرعاً ليسبِّل عيني أمه بأطراف أصابعه .

هذا الموت القدري، يدل في الوقت ذاته على افتقاد بطل الأقصوصة للحنان والحضن الدافيء، فضلاً عن العطاء اللا محدود .

في أقصوصة «بكرة الذاكرة» يعدم راوي القصة «الآخر» في ذاكرته، يدفنه في قبر الذاكرة: «كان يحاول أن يسكتني، يخرسني عندما أعلنت للجميع وثائق خيانته، فاختفى في تلافيف التلافيف، وقمت بإعدامه في ذاكرتي.. ثم مضيت أحمل جثته،

باحثاً عن مكان لأقبره فيه..»[٥٠] .

نلاحظ أن «الأنا» هنا قامت بإعدام «الآخر» فتجلى الموت السيكولوجي، الذى لَّح إلى كراهية «الأنا» «للآخر» .

فى أقصوصة «هيا .. نذهب لنلعب» يموت رفيق درب الفكر والأدب، قتلته الماديات، وسلبت منه روحه وحدسه، فلم يعد قادراً على فهم رفيقه وقراءته، فيفقد التواصل بينهما، يفشل رفيق الدرب فى إماتة صاحب الفكر والأدب والمبادىء، هرب من ممارسة اللعب – أى اللعب الذهنى – ليمارس سقوطه الحياتى الرخيص: «فى المرة الأخيرة التى انتزعته فيها من عندها، لم تكن عيناه بريئتين، وكان البريق الذى يخلفه اللعب قد اختفى من عينيه..»[٥١] .

هذا الموت الفلسفى.. الوجودى.. العقلى، يدل بالفعل على ضعف الإنسان أمام مغريات الماديات، ونداء الجسد.

فى أقصوصة «الروض العاطر فى نزهة الخاطر» تفر الزوجة طلباً لتحقيق المزيد من الشهوة ، تاركة عطر البنفسج الذى يخنق الزوج، الأقصوصة تدل على أن من يملك المرأة الشبقة جنسياً، لا يستطيع الاحتفاظ بها، نظراً لمحدودية القدرة الجنسية فى غالبية الرجال، من ثم يتم موته سيكولوجياً، وهذا ما حدث .

فى أقصوصة «رجوع الشيخ إلى صباه» يحدث موت للشهوة فيعجز راوى القصة عن ممارسة الفعل، وتصبح كل قدرته محصورة فى خط الهوامش، واستحلاب الأيام المنسربة، لم يعد أمامه سوى قراءة كتب الجنس، لا ممارسته؛ فيتضح هنا الموت السيكولوجى الدال على العجز العاطفى والجنسى فى الوقت ذاته.

فى أقصوصة «انكسار» يجأر الناس بالشكوى من سوء الأحوال وارتفاع الأسعار، وتفشى الغش التجارى، ويتفاقم إحساسهم بالفاقة، فيرغبون الموت طلباً للراحة من معاناة الحياة التى تزداد صعوبة يوماً بعد يوم، ومن ثم يحدث الموت الاجتماعى لأولئك الفقراء المساكين المتعبين.

فى أقصوصة «البعوضة» يتجسد صراع طريف بين راوى الأقصوصة والبعوضة، التى تصر على امتصاص دمه بشكل أو بآخر، البعوضة فى هذه الأقصوصة ترمز للجبابرة والتجار الجشعين، يصارعون ليمتصوا آخر قطرة من دم الشعب.. فالموت هنا موت اجتماعى سياسى فى آن معاً.

فى أقصوصة «السيد يحتفل بعيد ميلاده» يسيطر على راوى الأقصوصة الإحساس باللاقيمة، فيتولد لديه الشعور بالفراغ،

إنه يعيش فى فراغ، فهو من الأشياء الفارغة، التى يجب أن يلقى بها من النافذة مع بداية العام الجديد، فيولد العام، وجثته تحوطها بتحنان دائرة من الطباشير: «كانت الدقيقة الأخيرة من العام طويلة، وكان الفزع والفرح صورتين مرسومتين على وجهه، وكانت الساعة تدق منتصف الليل، وكانت ارتعاشة تلاها مباشرة صوت ارتطام، وكانت الجثة والدم تحوطهما بتحنان دائرة من الطباشير، وعام «جديد قد ولد..»(٥٢) .

قصة «الأول من يناير» تعبر عن موظف يعانى ضغوط الحياة، فتضيع ذاته، تتبدد، فيهان فى «الأوتوبيس»، والمنزل والعمل أيضاً، فيقرر الانتحار احتراماً لتلك الذات المهانة – من وجهة نظره– ولكنه لم يحترم ذاته، فقد جبن وتراجع عما قرره، وظل عاجزاً عن تنفيذ القرار.

وإذا كان الموت فى أقصوصة «السيد يحتفل بعيد ميلاده» موتاً فلسفياً وجودياً، دلَّ على عبث الأقدار بحياة الإنسان، وجعلها حياة مفرغة من القيمة والمعنى والهدف، فإن الموت فى أقصوصة «الأول من يناير» موت سيكولوجى، يدل على تبرم وضيق راوى الأقصوصة بالحياة، وهو يتصف بالتردد والإحجام عن إتيان الفعل نظراً لملابسات كثيرة معاكسة .

وأقصوصة «ليلة زفاف السيد أحمد» تصور علاقة غامضة بين السيد أحمد، ورجل يدعى «سلماوى» فسلماوى هذا دائماً يتحرش بالسيد أحمد بسبب وبلا سبب، والسيد أحمد لا يملك إلا الابتسام والانحناء والتأسف أمام سلماوى، .. ثم تأتى ليلة زفاف السيد أحمد، فيدعو كل الأصدقاء والمعارف، ويدعو أصدقاء سلماوى، بل يدعو سلماوى نفسه، وفى حفل الزفاف يفاجأ الجميع بأن العروس هى أم سلماوى بلحمها وشحمها، ويتمزق سلماوى غيظاً، فيندفع بكل غيظه وغضبه إلى «الكوشة»، وبيده مدية، لكن أمه خلعت فردة حذائها بسرعة البرق، وضربت سلماوى على وجهه أمام المدعوين .

ربما يُستنبَطُ من سياق الأقصوصة أن الأم كناية عن السلطة، وسلماوى ابن السلطة، ولكن السلطة إذا أرادت أن تتخذ غيره بديلاً، فستستغنى عنه، بل تضربه بالحذاء، لو حاول أن يرفع رأسه، أو يدافع عن مكانه.

ومن ثم نجد الموت فى الأقصوصة موتاً سيكولوجياً وسياسياً فى آن معاً .

أما أقصوصة «الوصية» نجد أنها منذ البداية وحتى النهاية تؤكد على الموت كحقيقة يقينية، فها هو ذا الجد.. ثم الأب يبنيان

قبريهما، وقبور أحفادهما حتى قبل ميلاد الأحفاد، حتى تكون هذه القبور عبرة شاخصة لكل من تسول له نفسه السقوط فى دائرة الخطأ أو الحرام، أو ينسى فيتذكر، ويعرف بأن هذه القبور هى مرقده ونهايته، فلا يفعل سوى الخير، والخير فحسب.

لكن هذه القبور - فى حقيقة الواقع - حددت الطريق سلفاً أمام أصحابها، فلم تترك لهم فرصة الاختيار، أو التمييز الحر بين الصواب والخطأ من خلال الاحتكاك المباشر وواقع الحياة، فحكمت عليهم بالموت، وهم أحياء يرزقون، فكان الاختيار الوحيد المتاح أمام الإنسان هو : مواجهة الموت بالحياة فهدم القبور : «دلعنا أبى لسبع، وأدبنا سبعاً، وصادقنا سبعاً.. وبكل قوتى رفعت فأسى، أى فأسى.. واندفعت أضرب.. أضرب قبرى بالفأس حتى سويته بالأرض...»(٥٣) .

عاش الإنسان حياته إلى أن يواجه الموت حياته قدرياً، وهكذا كان الموت فى هذه القصة موتاً فلسفياً ووجودياً فى الوقت ذاته .

ونخلص مما سبق إلى إن الموت هو الحدث الرئيسى فى مجموعة «صباح الحب الجميل - ١٩٩١م»، يسيطر عليها من البداية حتى النهاية، والدليل على ذلك أن ست قصص قد انتهت بالموت الفعلى، وبقية القصص كان الموت فيها بالقوة أو التقدير .

وحينما يغيب الموت صراحة فى بعض الأقاصيص تحل محله أبنية إضافية تحمل مضمونه مثل : الرحيل، السفر، الهجرة، الودا ع، فإذا كان الموت يعنى غياب الفعل الفاعل، والمؤثر فى المكان أو الزمان فى قصص القاص، فإن هذه الأبنية هى غياب فعلى ونفسى فى آن معاً، وعلى صعيد واحد، إن كل هذا الغياب سواء كان رحيلاً أو هجرة أو وداعاً أو سفراً، أو موت فعل الفاعل نفسه قد ترك لنا أمرين دالين معبرين:

أولهما : الحيرة والضيا ع، انطلاقاً من وجهة نظر الفلسفة الوجودية .

ثانيهما : مدى الجنون الذى تعايشه «الأنا» إذا أرادت أن تتوافق وواقعها، فلابد أن تعيش جنون هذا الواقع بكل متناقضاته .

الهوامش

١- فخرى فايد - مجلة «نادى القصة» عدد مايو ١٩٦٩م .

٢- حسن الجوخ - حوار مع أديب شاب معاق - جريدة «الحياة» المصرية فى ٢٣ / ٧ / ١٩٨٣م.

٣- د. أحمد محمد عبد الخالق: «قلق الموت» سلسلة «عالم المعرفة» العدد - ١١١ - مارس ١٩٨٧م مطابع الرسالة - الكويت - ص٧ .

٤- المصدر السابق نفسه - ص ٤٢، ٤٣.

٥- جاك شورون: «الموت فى الفكر الغربى» - سلسلة «عالم المعرفة» العدد - ٧٦ - أبريل ١٩٨٤م - ترجمة: كامل يوسف حسين - مراجعة وتقديم: د. إمام عبد الفتاح إمام - مطابع الرسالة - الكويت - ص ٢٣٦ .

٦- المصدر السابق نفسه .

٧- قصص : «الحب.. والحجمة» ص ١٤ .

٨- جاك شورون: «الموت فى الفكر الغربى» سلسلة «عالم المعرفة» العدد - ٧٦ - أبريل ١٩٨٤م - ترجمة: كامل يوسف حسين - مراجعة وتقديم : د. إمام عبد الفتاح إمام - مطابع الرسالة - الكويت - ص ١٠٨.

٩- المصدر السابق نفسه - ص ١٦٦ .

١٠- قصص : «هرمونيا الحزن والعبقرية» - ص ١٠، ١١ .

١١- جاك شورون: «الموت فى الفكر الغربى» سلسلة «عالم المعرفة» العدد - ٧٦ - أبريل ١٩٨٤م ترجمة : كامل يوسف حسين - مراجعة وتقديم: د. إمام عبد الفتاح إمام - مطابع الرسالة - الكويت - ص ٧٥ .

١٢- د. مراد عبد الرحمن مبروك: «الظواهر الفنية فى القصة القصيرة المعاصرة فى مصر (١٩٦٧ - ١٩٨٤) سلسلة «دراسات أدبية» عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ط ١٩٨٩م - ص ١٨٨ .

١٣- قصص «هرمونيا الحزن والعبقرية» - ص ١٥ .

١٤- المصدر السابق نفسه - ص ٢٣، ٢٤ .

١٥- المصدر السابق نفسه - ص ٢٦ .

١٦- المصدر السابق نفسه - ص ٤٩ .

١٧- المصدر السابق نفسه - ص ٤٧ .

١٨- المصدر السابق نفسه - ص ٥٦ .

١٩- جاك شورون: «الموت فى الفكر الغربى» سلسلة «عالم المعرفة» العدد - ٧٦ - أبريل ١٩٨٤م ترجمة : كامل يوسف حسين - مراجعة وتقديم: د. إمام عبد الفتاح إمام - مطابع الرسالة - الكويت - ص ١٢٤.

٢٠- قصص «هرمونيا الحزن والعبقرية» - ص ٧٤ .

٢١- المصدر السابق نفسه - ص ٧٩ .

٢٢- جاك شورون: «الموت فى الفكر الغربى» سلسلة «عالم المعرفة» العدد - ٧٦ - أبريل ١٩٨٤م ترجمة : كامل يوسف حسين - مراجعة وتقديم: د. إمام عبد الفتاح إمام - مطابع الرسالة - الكويت - ص ١١٠.

٢٣- قصص «هرمونيا الحزن والعبقرية» - ص ٩٣ .

٢٤- المصدر السابق نفسه - ص ٩٥ .

٢٥ - المصدر السابق نفسه - ص ٩٧ .

٢٦- المصدر السابق نفسه - ص ٩٩ .

٢٧- المصدر السابق نفسه - ص ١٠ .

٢٨- المصدر السابق نفسه - ص ١١١ .

٢٩- المصدر السابق نفسه - ص ١١٤ .

٣٠- المصدر السابق نفسه - ص ١٢٢ .

٣١- قصص : «البحث عن حقيقة ما يقال» - ص ٣١ .

٣٢- المصدر السابق نفسه - ص ٤٢ .

٣٣- المصدر السابق نفسه - ص ٦٥ .

٣٤- المصدر السابق نفسه - ص ٧٤ .

٣٥- المصدر السابق نفسه - ص ٩٠ .
٣٦- المصدر السابق نفسه - ص ١٠٤ .
٣٧- المصدر السابق نفسه - ص ١٢١ .
٣٨- قصص : «هذا ما حدث أولاً» - ص ١٠ .
٣٩- المصدر السابق نفسه - ص ١٧ .
٤٠- المصدر السابق نفسه - ص ١٨ .
٤١- المصدر السابق نفسه - ص ٢٨ .
٤٢- المصدر السابق نفسه - ص ٣٢ .
٤٣- المصدر السابق نفسه - ص ٣٤ .
٤٤- المصدر السابق نفسه - ص ٣٨، ٣٩ .
٤٥- المصدر السابق نفسه - ص ٤٢ .
٤٦- أقاصيص : «صباح الحب الجميل» - ص ٨ .
٤٧- المصدر السابق نفسه - ص ١٢ .
٤٨- المصدر السابق نفسه - ص ١٣ .
٤٩- المصدر السابق نفسه - ص ١٨ .
٥٠- المصدر السابق نفسه - ص ٢٤ .
٥١- المصدر السابق نفسه - ص ٢٦ .
٥٢- المصدر السابق نفسه - ص ٣٩ .
٥٣- المصدر السابق نفسه - ص ٥٢ .

عبر المسافة بين المساكين .. وكلامهم

بعين الراصد اللماح، ومن خلال لغة البوح راح القاص محسن يونس فى مجموعته الثانية «الكلام هنا .. للمساكين» يحرث أرض واقعه الخشن، ويتوغل داخل أحراش النفس، مستفيداً من التجارب السابقة فى هذا اللون، باحثاً فى الوقت نفسه عن مساحة جديدة لفن القص، فى وقت تشابهت فيه كثير من النماذج، وتماثلت الأصوات القصصية بشكل يمجه الذوق السليم، وأصبحنا نتوق إلى إبداع جديد أصيل، يعانق روح المعاصرة بلا حذلقة أو زيف، تسلح هذا القاص بروح المغامرة حتى حط قدميه فوق أرض بكر .

والأرض البكر، التى حط القاص فوقها قدميه، هى أرض ريفنا الساحلى، التى حملت أخلاطاً من البشر والغزاة واللهجات والتجارب والصراعات ومتغيرات عديدة، منحتها مذاقاً خاصاً،

وهى بالطبع بيئة غنية، ومعين ثر، يرفد تجارب القصِّ، وخاصة أن ريفنا الساحلى لم يحظ بعد بالاهتمام الواجب، إلا فى روايات معدودة وقصص قصيرة قليلة.

وها هو ذا محسن يونس يقدم فى هذه المجموعة ثلاث عشرة قصة تكشف عالم تلك البيئة بأسلوب خاص، تستبطن حيوات ناسها، طارحاً بلغته القصصية الخاصة شهادات حية، ذات دلالات اجتماعية ونفسية وسياسية، تحير العقل وتحزن القلب، وتحمل بين سطورها واقعاً متفاعلاً ومفردات تلك البيئة من أناس وحيوانات وطيور وأسماك وأمواج ودور فقيرة وحلقات لبيع الرزق المتاح .

ومن يتسن له قراءة قصص المجموعة قراءة متأنية تتأكد له ملامح رؤية فنية خاصة، تستعيد كشف الأبعاد والزوايا، وتتفهم دور الفن الجاد المسئول.

قصص «الكلام هنا.. للمساكين» تنتمى إلى الواقعية، وإن حاول الكاتب أن يمزج فى بعضها بين اتجاهات فنية مختلفة، إنما ظل للاتجاه الواقعى بصفة عامة الغلبة والسيادة فى أكثر القصص.

الواقعية تسعى لتصوير الواقع، وكشف أسراره، وإظهار

خفاياه، ترى أن الواقع العميق شر فى جوهره، وأن ما يبدو خيراً ليس فى حقيقته إلا بريقاً كاذباً أو قشرة ظاهرية.. على حد تعبير أستاذنا الدكتور محمد مندور فى كتابه «الأدب ومذاهبه» فالقصص متواليات واقعية لها أبعادها وفهمها الخاص للواقع والحياة .

هذه الرؤية الواقعية، التى وعاها، وتمثلها محسن يونس، وهو يكتب قصصه، قد سيطرت على زوايا نظرته إلى شخوصه وطبيعة مآسيها، وأساليب تناولها، وهذا ما سوف يتضح من خلال قراءتنا لموضوعات القصص، وكشف نماذجها من واقع الحيدة .

وعلى الرغم من إيمانى بأن عرض أو تلخيص القصة قد يفسدها ويظلم كاتبها، حينما تقدم مجردة من سياقها الوثائقى الدال إلا أننى مضطر أمام هذه المجموعة بالذات، ويرجع ذلك لسببين :

أولهما: أن المجموعة طبعت طبعة خاصة محدودة، ولم يتح لكثير من القراء أو نقدة الأدب الاطلاع عليها .

ثانيهما : أن ما نبديه من ملاحظات نقدية حول هذه المجموعة لا تفهم تماماً ولا تكتسب أبعادها إلا من خلال العرض، وكشف

خلفيات الموضوعات، وتجليات الصراع الدائر بين شخصياتها المؤثرة فى مجريات الأحداث والمواقف .

وسأقوم بعرض القصص عرضاً متتالياً، قصة بعد قصة حتى لا تستغرقنى قضايا مجردة، تغرى بتتبع تفاصيلها، وتبعدنا عن قصص المجموعة، التى يجب أن تكون صلب هذه القراءة.. ثم نحدد السمات المشتركة بين قصص المجموعة ككل، وبعد ذلك نبدى ما يعن لنا من ملاحظات حول المجموعة، دون الخروج عن معطيات النص القصصى، أو لىٍّ عنقه بهدف مناصرة مدرسة أدبية، أو نظرية نقدية على غيرها .

ففى قصة «الولاية» التى صدَّر القاص بها مجموعته نرى الصياد خليفة يطمح فى إثبات الولاية لنفسه، ويتوسل لذلك بشتى الوسائل، لكن الشيخ مصطفى شيخ القرية، ينافس خليفة، ويقف له بالمرصاد، يحقر من شأنه، ويعرى أوهامه أمام الآخرين لتظل له السلطة الدينية، وحينما يتغلب خليفة على حماره الجامح ويخضعه لإرادته، يسرع الشيخ مصطفى إلى الحمار، ويمسك بحبله: «فيعود الحمار إليه يربطه، ويعود يطلقه، ويجرى يأتى به، وكان يصيح فى الناس المعجبين، يقول: تعرفون سرى؛ أنا ولى؛ أنا ولى» وصلت الكلمات إلى الشيخ، فرجع

عـجـولاً إلى حيث كان، وأمـام النـاس فـعل الذى منع نفسـه من فعله، جذب ياقة خليفة، وطوح به بعيداً عن الدابة وأمسك هو بحبلها»[1] .

القـصـة تعتـمـد على السـخـرية من أدعـيـاء الولاية وجـهلة المتصوفة، الذين يخدعون السذج لتمتلئ بطونهم وجيوبهم بلا مشقة، وقد اعتمد القاص وعوَّل فى هذه القصة، وبعض قصص أخرى على أسلوب الحكاية الشعبية البسيط التركيب، ومن ثم وصلت رسالته الفنية ببساطة ويسر .

قصة «يفتل الحبل» تصور رجلاً خشناً فظ الطبا ع، أراد أن يكون ولده رجلاً قوياً قادراً على مواجهة الشدائد: «اندفع إليه الرجل يطلب منه بجعير أن يدافع عن نفسه، تسلل ذراعه تحت إبط الشاب، نخ لتحت، واستقام فجأة، ومعها تطوح، وبولده طوح، وبذراعه من مكانها خلص، فطار الشاب مترين.. بعدها انهبد بالأرض، ضحك الرجل، وخلف السور المرأة عضت على راحة يدها، وشبت على أطرافها..»[2] .

هذا الرجل يؤمن بأن الشدائد تصنع الرجال، ويعرف بأن الإنسان يمر من ثقب الدنيا إلى وسعها، القصة تجسد حكمة وخبرة هذا الرجل، الذى يضرب بكل المبادىء التربوية عرض

الحائط، يربى ابنه ويعلمه الرجولة بطريقته الخاصة، القصة اعتمدت على الوصف الخارجى دون التغلغل فى الداخل، ومحاولة سبر أغواره بشكل يتوازى والخارج، ومن ثم انحدر الخط الفنى عن المستوى المنشود .

فى قصة «الدهس مستمر».. «ركب الولد زغلول حمارهم، وأوقع الجدة أمونة، وحمارهم هذا ما إن يضع نفسه فوق ظهره، ويلكزه فى جانبه حتى يطير، الولد زغلول يعشق أن يطير وحينما يطير يضحك ولكنه بينما يطير، ويضحك ظهرت الجدة أمونة أم العبابدة، كأنها برزت من تحت الأرض، ودخل الحمار برأسه فى صدرها، وألقاها على ظهرها، ورفعت ساقيها إلى أعلى، وداس الحمار برجليه فى بطنها..»(٣) .

القصة تحكى حادثة دهس الحمار لهذه السيدة العجوز، وهذا الحمار يملكه رجل يدعى «صبح» وامرأته «سبيلة» وسرعان ما أتى العبابدة، وعيونهم تطق شراراً، وأنوفهم يخرج منها الزفير لافحاً، وصرخت «سبيلة» حين رأتهم يضربون أبواب المنادر بأقدامهم، ويفتشون فيها، وحين ذهبوا إلى المندرة القبلية خرجوا يحملون ولدها من ذراعيه وساقيه، حينما جاء الرجل «صبح» والد زغلول أبعده رجل من العبابدة، وامرأته التصقت

به، والتف العبابدة حول الولد، الذى لم يعد يرى إلا من فوق الأكتاف، وتنهال عليه الأسئلة الحادة المتوترة عن كيفية دهس الحمار للجدة أمونة، ينتهى الموقف بأن يشترى العبابدة الحمار، رغماً عن صاحبه بثمن بخس، ويصرون من خلال موقف يدخل فى إطار الفكاهة السوداء – على تمثيل كيفية وقوع الحادث على مرأى من القرية كلها، هذه الجزئية بالذات من القصة – فى نظرى – لا ضرورة لها؛ فلم تضف جديداً فقد انتهت القصة عند جملة «وجعلوها لصق رجلها»(٤)

القصة صورت فنياً جبروت الأقوياء وذوى العزوة على الضعفاء المساكين، وكيف تكون القوة الغاشمة منطلقاً لسيطرة الظلم الأعمى، تميزت القصة ببعد رمزى مفتوح يحفز القارىء الواعى إلى إعمال ذهنه، وتنشيط مخيلته، وهى قصة لا يعيبها إلا نهايتها بذلك الموقف الزائد على مجريات السياق وفنية القص.

فى قصة «الكبائر» نرى مجموعة من الصبية يلعبون فى الوسعاية، عصر يوم حار، والمعلم محمود شيخ الصيادين يقعد مع امرأته وبناته فى شرفة بيته، وهو رجل غنى قوى، كبير من أكابر القرية، يشتمه أحد هؤلاء الصبية – بلا سبب تقريباً – ثم

آخر، ويشتمه المعلم محمود، ثم يمسك شغيل عند الرجل بالولد، ونجد شيخ الصيادين لا يعاقب الولد، بل يتحقق منه، وتخبر أمه بسفالة ابنها فتحضر، وتضرب الولد وينتهى الموقف،: «لم تعرف ماذا تقول، ولدها درويش هذا يستحق الموت، عضت على أسنانها، ولوت بوزها، وفجأة تراجعت إلى الوراء، وفجأة قفزت على ولدها درويش، هجمت عليه، وكانت تعجن بقبضاتها فى جسده..»(٥).

القصة تجسيد وشرح لمغزى الحديث النبوى الشريف :

«من أكبر الكبائر أن يلعن الرجل والديه قيل يا رسول الله: كيف يلعن الرجل والديه؟ قال: يسب أبا الرجل فيسب أباه، ويسب أمه»

يشعر القارىء – فى رأيى – بأن فكرتها جاءت جاهزة، ولم تضف جديداً إلى وعى المتلقى، وكأنها فصلت لمعنى معد سلفاً، لم تفرضه طبيعة الحدث القصصى، أو الموقف الفنى .

فى قصة (الصارى) نرى محروساً، وهو صبى يعمل بهمة لدى الحاج عمر، ولد خفيف الظل، نشيط الحركة .. ذات يوم يسقط من فوق الصارى فتقطع شفته، وتتناثر دماؤه على المركب والمياه، تدور الحوارات والمناقشات المتوترة بين عائلة الحاج عمر

وأم الصبى، وفى نهاية الأمر يمنح الحاج عمر الأم جنيهاً فتطبق عليه يدها، وتشق طريقها إلى البيت، وتظل واقفة عند الباب تنتظر ولدها محروساً أن يعود من مستشفى البندر .

القصة برهنت على قدرة كاتبها على الوصف الفنى الدال، وعمقت روح المأساة الكامنة بين طبقة الكبار وطبقة الصغار، استطاع القاص السيطرة على الحدث، والتركيز على بؤرة موضوعه، ولم تغره الأشياء الهامشية على الرغم من جاذبيتها فى مثل هذه الأحوال، تضمنت القصة رمزاً يضع القارىء يده عليه بسهولة.

فى قصة «الحزن» نتعرف على وهيبة ابنة العوايدة، امرأة مات زوجها فترفض كل طقوس الحزن، تتمرد عليها، تلك الطقوس التى تبالغ فيها النساء، ليس حزناً على الفقد بل تفريغاً مقنعاً لما فى نفوسهن، ترتدى وهيبة القميص الأحمر، وتنطلق تتمشى على طول شاطىء البحيرة أمام رجال ذوى نظرات جائعة: «وكان القميص الذى تلبسه وهيبة يهفهف ملصوقاً مرة بصدرها العالى، ومرة بأوراكها التى تلعب، تلعب...»[٦].

«ترفض الأرملة الشابة التى مات زوجها فى البحيرة أن يقتل جسدها حزناً عليه، طقوس مأتمها الخاص حسية خالصة

ومتفردة، وحزنها جسدى وعضوى حتى النخاع فهو رفض الأحشاء نفسها للفقدان، وهو حس كاوٍ لا يمكن أن يدجن فى غلاف تقليدى من العادة والشعيرة، لكى يمكن السيطرة عليه واحتواؤه، الحزن هنا حسى لا خضوع له ..»[٧].

فى قصة «أغنية العصفور والأسد» نجد العم آدم المريض تفزعه النهاية، وتطارده أشباح الموت، فيروح يركض هنا وهناك مضطرباً، محاولاً التشبث بأوهى أسباب الحياة، يدمره إحساس قاتل بأن الحياة قد خذلته، ورفضت امتداد جذوره «كناخلفه، ولم يتوقف هو عن الجرى أبداً، عرفنا أنه يقصد الوسعاية، قال: إن فيها شمساً، سمعناه يتكلم بكلام كثير، بعضنا أكد أنه صار يخرف، وعند هذه الكلمة استدار، وصاح أن عقله مثل الحديد المحمى، وشخط فينا أن نبتعد عنه، ولانتبعه، ونحن مشينا على مهل، وهو استمر يجوس بين الأزقة، وعند طلمبة المياه بجانبها شجرة الجميز، استند على الجذع الطالع من الأرض...»[٨].

هذه القصة الحالة وصفت أصدق المشاعر الإنسانية ببساطة آسرة، وأوضحتْ قدرة متميزة على السرد القصصى، وتمثل الحالة النفسية للبطل، إلا أن الرسالة التى أراد القاص توصيلها من خلال القصة جاءت غامضة بلا داع .

فى قصة «الضوء أحمر» يمرض الجد فيهدأ شجار الأولاد فى الحوش ويصمت الراديو، وتبذل المحاولات لعلاج الجد من قبل الأطباء طبقاً لنصح شباب العائلة، ثم من قبل المشايخ الملبوسين نظراً لاعتقاد الجدة، ثم تتوفى الجدة فجأة، ويحمل نعشها فوق الأوتومبيل، ثم تلمح القصة لعلاقة عاطفية بين راوى القصة وابنة عمه أميمة، علاقة تتصف بالصدق والطيبة والتمرد فى آنٍ معاً .

القصة تدعو إلى مواجهة الجهل والخرافات، والأخذ بأسباب العلم، الذى يشفينا من الأمراض، ويجعل ضحكاتنا تعلو وتعلو .

نلاحظ : «أن وهيبة فى (الحزن) ترفض ارتداء السواد على زوجها المتوفى، وتخرج إلى الحياة الرحبة، ضاربة عرض الحائط بأعراف الحزن وشعائره، والعم آدم المريض فى (أغنية العصفور والأسد)، الذى يرتقب الموت يسمع (ملكة) العجوز تلقن زوجته مراسيم التعديد عليه، وهو حى، فيصيح فيها، ويلقيها خارج المنزل، وهى مفارقة ساخرة، والجدة فى (الضوء أحمر) تستقدم رجلاً تلبسته العفاريت لعلاج الجد، فيلقى الجد الموقد فى حجر الرجل،

والقصص الثلاث السابقة هى ثلاثية للموت والحياة؛ فوهيبة

ذات البدن الفائر فى القصة الأولى تتمرد على الموت، وترفض أن تصبح أرملة إلى الأبد، وآدم يتشبث بحلم البقاء فى (الثانية)، أما فى (الثالثة) يصبح حلم الحب بين الراوى وأميمة مرادفاً للثورة، وإن بدت عالية النبرة، ولا علاقة لها بالسياق..»(٩).

فى قصة (عجينة الطين) نجد شاباً ساخطاً، ينظر إلى كل الأشياء فى غضب وتبرم، مغتاظاً من نفسه ومن قريته، ومن الشاويش سالم وكوكب زوجته وابنتهما لوزة، وكثيراً ماتناقضت أفعاله ورغباته: «أجد على وجهها الضياع مخلوطاً بالحيرة، أشعر عند هذا أنها تقترب منى، حتى لتكاد يلتصق داخلها بداخلى، وحين اقترب أنا لا تحتملنى .. أريد أن أقول لها شيئاً، ولا أستطيع، أنكسف، منكبى ملتصق بمنكبها، وأمى ليست موجودة فى البيت...» و«لما قامت لوزة نامت لى .. نامت لى، وانزعجت، شخطت فيها، وأنا أحطم جسدها هذا الأبيض الناعم بيدين من مخالب، لاتعرف الرحمة: «أنت مثل أبيك وأمك، هربت منى وبكيت أنا..»(١٠).

القصة عبرت فى عفوية وبساطة عن مكنون النفس الإنسانية وتناقضاتها فنجده يصرخ: «يا جنية البحيرة أعطنا صدرك نرضع منه الحنان والقيمة. قيمة أننا ناس ليسوا مساجين.. أنا

أفندى إذن أتعلم فى المدارس أخذ الكتاب، أفك طلاسمه واحدة واحدة، أتعلم.. البلدة سور من حديد مسلح هكذا علمتنى الكتب أقذف من فمى بصقة..»(١١).

ويتضح بعد ذلك أن هذه القصة حققت قدراً كبيراً من الجودة، وأثرت بشكل أو بآخر فى عدد من النماذج القصصية، التى نشرت فى الآونة الأخيرة .

وقصة «الكلام هنا.. للمساكين» التى عنوّن القاص محسن يونس بها مجموعته تحكى خيانة شيخ البلدة مع ليلى العزباء، وإصرار عثمان رجل كوثر على فضحه وتعريته أمام أهل القرية، فيستولى على ملابس شيخ البلدة حينما خلعها أثناء إحدى ممارسته الآثمة وليلى العزباء، ولكن شيخ البلدة هذا يستعين بخفيره، وقريبه، ويتغلبون على عثمان ويرمونه بتهمة سرقة ملابس الحاج شيخ البلدة وكبيرها: «وقف عثمان رجل كوثر بصديرى الحاج، وسرواله، تتدلى تكته بين ساقيه، وتعلقت نظرات الحاج به طويلاً، وبعد هذا فرقع بإصبعيه فى الهواء، فانقض «سلامة» الخفير، ورجل قريب الحاج يخرجان رجل كوثر من الصديرى، وصرخ لأن قرصة فى ثديه جعلته يتلوى، وارتخى بدنه إلى أسفل...»(١٢).

رأينا خيانة الحاج شيخ البلدة وكبيرها من زوايا متعددة، ومن خلال مواقف دالة موحية، سردها القاص بحنكة، وإن توشحت القصة بوشاح امتزج فيه الرمز بالغموض، وقد وظف الكاتب فى هذه القصة أسلوب الإنجيل، ووفق فى ذلك إلى حد كبير، ومن ثم توافرت للقصة أكثر من عامل من عوامل النجاح والتأثير .

فى قصة «مراسيم» نشعر بجمال ودفء علاقة صادقة حميمة بين طفل وجدته العجوز، الجدة تحب الطفل حباً شديداً، ولا تستطيع فراقه، لكن والده يصر على أخذه معه إلى المدينة؛ لينخرط عاملاً فى مهن العمار، راحت الجدة تعارض وتتوسل مرة بعد مرة، ولكنها فى النهاية، وتحت إلحاح وقهر الحاجة ترضخ، ثم تذبل وتموت بغياب ابنها وحفيدها فى هذه الدنيا الواسعة: «كانا يغيبان، وهى ظلت تراهما، لم تخفض عينيها، كانا يغيبان نادت عليهما، عرفت أنهما لم يعودا يسمعانها، تصاعد التراب إلى أنفها، وعطست، وضعت يدها على جانبها الأيسر، وجدت أن هنا دقاً يتبعه دق، وعرق الرقبة انتفض، والنخيل تمايل ثم أسود، ثم اختفى...»[١٣].

هذه القصة، تثير قضية اجتماعية إنسانية تربوية خطيرة،

تجسدها مأساة أولئك الأطفال الذين يحرمون من أبسط حقوقهم الاجتماعية والإنسانية، وللأسف أصبحت نسبتهم – وفقاً لأحدث الإحصاءات العالمية – ترتفع يوماً بعد يوم، وبخاصة فى عالمنا الثالث «حينما خارجا من باب البيت، جرت الجدة تلحقهما، قالت لولدها إن الولد حين يكبر، ويعى الدنيا كيف تسير، سوف لايحب هذا اليوم..»(١٤).

فى قصة «المدينة رجل ثمل» نتعرف على الفرق بين طبيعة الحياة فى القرية وطبيعة الحياة فى المدينة بعين راوٍ طفل، امتاز بدقة الملاحظة والقدرة على الوصف وصدق الحس، نرى هذا الطفل من خلال زيارة عمته وزوجها لهم فى قريته، يرصد مفارقة ساخرة سوداء، تجسد ثقل المأساة وعنفوانها على مستوى القرية والمدينة معاً، تجلى موقف الطفل (القاص) من المدينة من خلال هذا الجزء من القصة «أتت العربة، وركبت هى العربة، لم تنظر لى، بعد هذا جدتى حجلت حول العربة وسلمت، وكان صوتها خافتاً، قلت لها: ارفعى صوتك يا جدة، وجم أبى، وأنا فرحت لأنى لم أذهب..»(١٥).

وتأتى القصة الأخيرة فى هذه المجموعة بعنوان «موت الجياد» من خلالها نرى رجلاً مشلولاً، يعانى أمراض

الشيخوخة، لكنه يصر على أن يذهب إلى سوق البندر، كما كانت عادته، مستقلاً حماره، يساعده ويراقبه - شفقة عليه - ولداه: «وفى الخنقة التى تنفتح على السوق انشد اللجام وتوقف الحمار، وجاس الرجل بعيونه فى الزحام والناس، وقفز القلب، فالنسوان النسوان يزحمن السوق، وبعضهن ينحنين على الأشياء ينتقين، وأرخى الرجل اللجام فصار الحمار فى وسطهن، والقدم الحية تلامس مؤخرة، عجيزة، جانب ردف، هذا لحم حى وطرى، تلامس مساً هذا لحم غض جامد، والحمار سائر، هذا لحم رجل مثله ما رغبه، واللمسة جاءت هباء..»(١٦).

على الرغم من كل ذلك يحس الرجل، بل يتأكد بما لايدع مجالاً للشك بأنه قد انتهى، وسقط دوره لتتنامى الحياة ، وتتوالد الأدوار، وتتواصل الأجيال .

القصة اعتمدت على نموذج إنسانى نادر، التقطه القاص بذكاء لافت، وقدمه مرسوماً على الورق بكل زخمه وتفاصيله، أنموذج فريد، لا يمكن أن يضيع من ذاكرة القارىء، تحقق لهذه القصة المركزة مستوى بفضل تفهم كاتبنا تفهماً واعياً لطبيعة بطله، وأصول فنه.

تكشف هذه المجموعة من القصص عن خصائص عامة

أنجزها كاتبنا **أولاها** : استخدامه اللغوى المتميز، الذى يسقط أية حواجز بين اللغة الفصحى ولهجته الساحلية، فقد نحت «لغة جديدة حقاً، هى لغة الشعب الأصيل فى روحها وجوهرها، وتراكيبها ومفرداتها، فى مضمونها وشكلها دون الإخلال بالفصحى..»[١٧]. وهو «يبدأ من قصصه الأولى المنشورة، بمغامرة بهيجة فى اللغة، مغامرة لها وقع النجاح، وهى تهجين، وتطويع خاص به وحده، بين الفصحى وعامية الريف الساحلى، ونحن نعرف أنه من عائلة صيادين بدمياط، ولكننا نعرفه على الأخص من خلال هذه اللغة، التى ينحتها ويروضها ويسلسلها لتجعل من عالمه النصى كياناً متفرداً، وحضوراً قوياً...»[١٨].

ثانيتها : رصده الجيد للحظات خاصة مختارة، تتعمق بدأب ووعى مواقع محددة ومحدودة، مواصلاً الإيغال فى تلك اللحظات «التى تتفجر فيها أحشاء المجتمع الشعبى الحقيقية بفعل التناقض الحاد والصارخ بين أنماط القيم وأنماط الاستهلاك والتطلعات المفزعة..»[١٩]. ويتم ذلك من خلال طرحه لمشكلات واقعية بمفهوم فنى مغاير - يستقطر روح الفقد على المستوى الفردى والعام فى آنٍ .

ثالثها : قدرته الواضحة على توظيف التراث الشفاهى، ذلك التراث الذى حفر فى ذاكرته منذ الطفولة الباكرة، راح ينهل منه كمخزون خصب، تفاعل وقضايانا المعاصرة، معيداً بذلك الحياة لعاداتنا وتقاليدنا وأساطيرنا، تلك التى خجلنا منها، وواريناها أعماق الشعور كل تلك العصور، برغم أنها تمثل هويتنا القومية الأصيلة .

رابعتها : اعتماده الفاهم على أسلوب وروح الحكاية الشعبية فى بناء قصصه وتشكيل عوالمها الموحية، يقول الناقد إبراهيم فتحى: «تقدم الحكاية عند محسن يونس الفرد كله داخل الحياة الاجتماعية فى لقطة واحدة.. وخيط السرد واضح نقى يوصل حكمة الجماعة عن طريق إثارة الدهشة وإمعان النظر، ونسيج الحكاية ليس إجابة على سؤال فى المحل الأول، بل اقتراح تتكشف دلالته أمامنا فوراً، يضفى طابعاً ملحمياً على حكمة عميقة..»، وهو فنياً، قد استطاع أن يحطم الحواجز بين هموم وطموحات الذات وهموم وطموحات الجماعة .

وخامستها : «تأتى هذه المجموعة - أيضاً - لتكسر حصار النشر، ولكى تقول - من بين أشياء كثيرة - إن التحقق الجديد فى فن القصة القصيرة كان عنصراً هاماً للرد على أزمة الحركة

الاجتماعية للظاهرة الثقافية فى السبعينيات.».[٢٠].

أما السلبيات التى اعتورت هذه المجموعة القصصية، فقد لمحنا إليها فى أكثر من موقع أثناء القراءة، حتى لا تأتى كل السلبيات دفعة واحدة فى نهايتها، فمن المستحسن للناقد أن تتسلل نتائجه وآراؤه داخل نسيج الرؤية النقدية ذاتها، وهذا - طبعاً - لا يمنع من الإشارة لبعض سلبيات عامة ظهرت فى قصص المجموعة ككل :

(١) عدم الدقة فى اختيار عنوان المجموعة، فالعنوان المختار «الكلام هنا .. للمساكين» تقريرى طويل وغير دال، ووضع النقطتين فيه لا قيمة لهما، كانت هناك عناوين فى قصص المجموعة يصا ح كل منها أن يكون عنواناً دقيقاً للمجموعة ككل.

(٢) استخدام الكاتب للعناوين الجانبية أو الأرقام جاء غير موفق غالباً، لم يوظف فنياً، ويمكن الاستغناء عنها بواسطة نقطى القول، بل هذا الاستخدام يوقف تدفق حركة السرد، ويعرقل انطلاق الحدث الدرامى .

(٣) لم يراع القاص فى بعض جمله القصصية جمال التركيب اللغوى، فقد راح تحت تأثير مغامرته اللغوية يحطم قوالب بعض الجمل، ويفتت موسيقاها دون ضرورة فنية .

(٤) إهمال الكاتب تصويب الأخطاء الطباعية لمجموعته، وتنقيتها.

وهذه السلبيات لا تنتقص من قيمة هذه المجموعة القصصية الهامة، ولا تحط من قدر كاتبها الطموح الجاد .

الهوامش

١- المجموعة ص ٢٠ .
٢- المجموعة ص ٢٢ ، ٢٣ .
٣- المجموعة ص ٣٠ .
٤- أى عند السطر الأول فى صفحة ٣٤ من المجموعة .
٥- المجموعة ص ٤٣ ، ٤٤ .
٦- المجموعة ص ٦٤.
٧- إدوار الخراط - مختارات القصة القصيرة فى السبعينيات - مطبوعات القاهرة ١٩٨٢م - ص ٢٧ .
٨ - المجموعة ص ٦٧، ٦٨ .
٩- مصطفى كامل سعد جريدة المساء القاهرية فى ٢٩ / ٤ / ١٩٩٠م. - ص ١١ .
١٠- المجموعة ص ٨٣، ٨٤ .
١١- المجموعة ص ٨١ .
١٢- المجموعة ص ٩٨ .
١٣- المجموعة ص ١٠٦
١٤- المجموعة ص ١٠٦.
١٥- المجموعة ص ١١٦ .
١٦- المجموعة ص ١١٩ .
١٧- د. سيد البحراوى - رسالة إلى محسن يونس - مجلة (أدب ونقد) العدد ٣٧ مارس / ابريل ١٩٨٨ - ص ١٣٧ .
١٨- إدوار الخراط - مختارات القصة القصيرة فى السبعينيات - مطبوعات القاهرة ١٩٨٢ - ص ٢٤، ٢٥ .
١٩- د. سيد البحراوى - رسالة إلى محسن يونس - مجلة (أدب ونقد) العدد ٣٧ مارس / ابريل ١٩٨٨ - ص ١٣٧ .
٢٠- إدوار الخراط - مختارات القصة القصيرة فى السبعينيات - مطبوعات القاهرة ١٩٨٢ .

الركض خلف الأمل المتوهج

صاحب مجموعة «البئر» الداخلى طه، أحد فرسان القصة المصرية القصيرة المعاصرة، وواحد من جيل الستينيات، جاء من أعماق الريف ليؤكد أصالته، وإضافته، حاملاً إحساس أرضنا ومعاناتها، وشوقها إلى الحرية والعدل، وقدرتها على التجدد والعطاء، وفد قصاصو هذه الفترة بتجربة طموحة، ومعرفة واعية بأسرار فنهم، وفدوا بمعاناتهم فى مزج خبرة الحياة بالثقافة، وشجاعتهم فى الإقدام على المغامرة، تبلورت هذه الشجاعة فى الفكر والفن والسلوك.. وبعد معاناة صعبة صمدوا فى الميدان، ولم يفروا، بل اكتسبوا أرضاً جديدة، سحبوها من تحت أقدام سابقيهم، وإن كانت هناك بذور لم تؤت ثمارها .

حينما نلتقى وقصص الداخلى طه فى «البئر» من خلال قراءة متأنية، ونظرة موضوعية نجد أن الواقع.. والتمرد.. وقوة الإرادة دوائر ثلاث تتداخل وتتقاطع وتتلاحم، وتشكل فى النهاية سمات

بارزة، تحدد ملامح القص لدى كاتبنا الثابر «فثمة علائق وشيجة بين الداخل والخارج، بين الخاص والعام، وبين الحيز المكانى والوطن، تتبلور وتتخلق من خلال منظور كلى، يراعى النسب والأبعاد الزمانية والمكانية، ويعكس – فى الوقت ذاته – اتجاهات الكاتب ورؤاه الفكرية، إلى جانب ديناميكية ملحوظة، تترى، وتتواصل بفضل تعانق الصور المعبرة بالمواقف الدالة، وصولاً إلى بناء محكم وفق تشكيل فنى واعٍ ، يستفيد من المنجز الإبداعى السالف بقدر ما يستفيد من المنجز الإبداعى الحاضر، فى توفيق متناغم، ومصالحة محمودة»[١] .

سنتناول هنا هذه السمات البارزة بالقراءة من خلال قطاعات طولية، لها جذورها، ووجودها الحى فى قصص هذه المجموعة، التى احتوت على عشر قصص قصار، وهذا ما سيحتم علينا البحث عن لحظة الصدق فى أعماق النفس الإنسانية، نتناول هذا النموذج أو ذاك، محاولين الوصول إلى النموذج الفنى المتوائم مع واقعه.. وتمرده وقوة إرادته، وقد يتطلب هذا سرد فقرات عديدة من القصص، لكن هذا سيجعلنا نتفهم روح القص، ويمكننا أيضاً من تبين المستوى الفنى، وأعتقد أن هذا المنهج النفسى فى القراءة لايزال قادراً على النفاذ إلى ما خلف

الظاهر، وكشف بواطن الأمور من خلال تأمل واع لذلك «التيار الشعورى» فى قصص المجموعة .

ففى قصة «السطح والقاع» المنشورة بجريدة الجمهورية - يونيه ١٩٦٦، نرى الواقع يتجسد فى صوة تناقض مأساوى يجثم على صدر القرية، فالفوارق بين شخوص القصة تكمن فى القاع، وتظهر فى الوقت المناسب لتعكر الصفو، أو تحطم الحلم، برغم هذا الواقع نجد الحب ينحت طريقه داخل النفوس السوية، ويتربع فوق القلوب، فالحب الرومانتيكى بين (علم) ابن البلد الأصيل وعطيات لا ينكر: «.. حتى إذا وقعت عيناها عليه، تحرك قلبها البكر، وتربعت الفرحة على خديها الحمراوين، وعلا صدرها الأبيض، وربما لم تصدق فى بادىء الأمر - وحينئذٍ ستعمد إلى الدبوس الذى تثبت به شالها الزرعى، وتغرسه فى طرف أصبعها بحذر حتى إذا أحست ببعض الألم، وأدركت أن الذى يجلس هناك «أبو الأعلام» بحق وحقيق فستستند إلى الجدار حتى لا يغمى عليها أو تجن»(٢)

وعلى نفس المستوى من حرارة العاطفة تتنفس المشاعر العاطفية بين «شهربان» وأبى زغلول، بطل القصة يلحظ ذلك جيداً، وفى الوقت الذى يختفى فيه أبو زغلول فى الظل، ويتوارى

يتحرك «علم» مواجهاً الواقع، مشكلاً العمود الفقرى للقصة، يتجسد أمله فى العثور على فتاة أحلامه (عطيات)، وتقوى إرادته، فيضفى على نفسه المظهر اللائق، ويذهب والفرحة تملأ قلبه، وأحلام اليقظة تمرح فى مخيلته كى يخطب فتاته، لكن فجأة يطفو الواقع القاتل فوق السطح الكاذب، ويرفض المعلم (خليل) زواج ابنته من علم فيصدم، ويتحطم الأمل: «لم يملك المعلم خليل نفسه فاستسلم لضحكة صاخبة، وقبل أن يتبدد صداها، راح يعطيه درساً فى الأصل والفصل، وأصابع يده التى تتفاوت، ورحم الله امرءاً، و... و... و...»[٣] .

فى تلك اللحظة تكتسى إرادة (علم) بالكبرياء، ويحقر من شأن هذا الواقع المعاكس من خلال المعادل الموضوعى الموظف جيداً : «.. وقبل أن يشعل السيجارة السمسون الأخيرة، وجد نفسه يقارن بينها وبين العلبة الونجز من جهة، وبين ما قاله المعلم خليل من جهة أخرى، وبحركة لا إرادية ألقى العلبة التى كان يحتفظ بها دائماً، ثم ضغط عليها بحذائه الأسمر و...، مضى»[٤] إننا من خلال رؤيتنا لهذه الصراعات الداخلية والخارجية فى حياة إنساننا المعاصر نرى خيطاً رقيقاً خفياً يحفز النفوس النقية إلى كل ما هو جميل وأصيل فى هذه الحياة.

إن قصة «السطح والقاع، تنتمى إلى مذهب الواقعية، فالقاصُ يتناول مشاكل المجتمع ومظاهر البؤس والفاقة، ترزح تحتها طبقات الشعب العاملة بهدف إيقاظ وعى الجماهير، ودفعها إلى حل تلك المشاكل بطريقة أو بأخرى، إلا أن القصة تمثل هبوطاً فنياً فى الخط البيانى لأعمال كاتبها برغم صدق ملاحظاتها للواقع الاجتماعى فى تلك الفترة، ونحن هنا لا نقصد «الواقع الفلسفى»، إنما نقصد «الواقع اللغوى» الدلالى .

أما قصة «البئر» التى أخذت المجموعة اسمها، والتى تعد بحق رائعة الداخلى طه، فقد قدمت صورة حية وفاعلة ودالة لواقع القرية فى صعيد مصر بشقيه النفسى والاجتماعى من خلال تعانق شخصيات: هانم بنت سليمان، وزكى ابن خلف بياع البيض، وعبدالله أبى خميس والمعادل الموضوعى، مستخدمة الغريزة الجنسية بشكل راق جميل، عندما نقرأ وصف القاص للواقع القروى الخشن نراه كائناً حياً، يتفاعل وشخوص القصة مؤثراً ومتأثراً فى أن معاً، وهذا هو الخلق والإبداع الحقيقى : «الدرب ممدد على الأرض، لا ينهض أبداً.. فارد رجليه.. رأسه عند ضريح الشيخ على، وأقدامه عند بيوت العرايفة، عريان أجرد... والشمس عافية وقادرة، تقول وتطول..

تحرق ظهره المجعد بلا ذنب.. والبيوت قصيرة.. حدباء، حيطان بعين واحدة لكنها مسربلة بأسرار الدنيا، والأبواب موصدة، لاتبوح بشيء عارفة وساكتة.. من البداية للنهاية..»(٥) .

تجلت مقدرة أديبنا في توظيف المعادل الموضوعي توظيفاً جيداً لخدمة ما يريد توصيله بأسلوب هادئ فيه همس الفن، مبتعداً عن المباشرة : «دلفت إلى الدرب كلبة فاطمة أم همام المعسفة، تتبعها كلاب الدنيا، في وفاق تام.. وقفت الكلبة في محاولة لمعرفة آخرتها.. تلكأت الكلاب الباردة.. بان عليها الحرج، فنظرت لبعضها البعض، ثم زامت، ولما زايلها الحرج سكتت...»(٦) .

وكان هذا كافياً ليصطدم رأس هانم بنت سليمان - بطلة القصة- بحائط الواقع الصلب فتفيق على حقيقة الواقع، الذى تعيشه، ومن ثم تبدأ على الفور تنظم علاقاتها ومفاهيمها على ضوء رؤية جديدة مغايرة، يتبدى لها الواقع كأسماك البحر - الكبير يأكل الصغير دون رحمة، والبقاء للأقوى! - فيشتعل الجسد برغبة جامحة، لا تملك ردها: «تقدم الكلب الغريب، تشمم مؤخرة الكلبة، دار حولها ثم وثب فوقها بغتة.. التصق بمؤخرتها في حدة فتقلصت الكلبة وتداخل جسمها، هبطت هانم بنت

سليمان من فوق العتبة، وقعدت على الأرض، افسحت ما بين ساقيها..»[٧].

فى تلك اللحظة يصبح تنفيذ الرغبة لدى هانم بنت سليمان هو الأمل اللحوح، الذى يراودها، فتشرع باحثة عن الطرف الآخر حتى ينزع الفتيل، ويفجر اللحظة المأمولة، يتحقق الأمل ضاربة عرض الحائط بهذا الواقع الآسن : «الجسم الغض أثقلته العافية، لوحت له بالرغبة المبيتة فركبته عفاريت الأرض.. نفسها فى الفعل، لكن النفس بنت كلب...»[٨] .

وكان التقاء هانم بنت سليمان بعبدالله أبى خميس، هو التقاء الرغبة المتأججة بالرجولة الطاغية، فتفجرت اللحظة بكل عطائها فى صورة رفض جامح لذلك الواقع الظالم: «وحتى لا يبقى أحد أحسن من أحد – بدون وجه حق – تناولت حجراً صلداً مدبباً، غير عابئة بالحكايات القديمة ووصايا الآباء للأبناء، ثم أحكمت التصويب.. وقبل أن تلتف حولها الأشباح والأحراش قذفت به «وش» البئر المختوم فانبجس الماء.. كالدم...»[٩] .

وإذا كانت قصة (البئر) قد نشرت بمجلة (القصة)– سبتمبر ١٩٧٤ – فإن ثالث قصة تعايش واقعنا الريفى قصة (طير أخرس) نشرت بمجلة (الكاتب) أبريل ١٩٧٥م – حينما نقرأ

هذه القصة نجدها تصور الواقع النفسى القاتم للقرية المصرية، وذلك الإحباط، الذى منى به الإنسان المصرى، فالبيوت قميئة مصدورة، والمرارة تملأ الحلوق، والسعال الجماعى يبلغ مداه ممتزجاً بالدم، والقاص لا يجهل ما جعلنا نتردى فى هذه الحال، فهو يندد – من خلال لغة الفن – بالانتهازيين المتلاعبين بقوت الشعب والمتاجرين بمصالحه، نجد الداخلى طه فى قصصه يقوم برحلة، متوغلاً داخل أعماق النفس الإنسانية، محللاً واقع النفس بمهارة، من خلال لغة قادرة على القول الدال .

بعد هذه المعايشة لواقع وتمرد الإنسان واختبار قوة إرادته فى ريفنا فى القصص الثلاث، ينقلنا القاص إلى أعماق المدينة الصاخبة فى معايشة فنية أخرى لواقع وتمرد وقوة إرادة إنسانها المطارد.. والقصص الثلاث ، التى تشكل لنا معالم هذه الرحلة فى المدينة هى «رافـــعـــة من النوع الأول»، «الدائرة والفرجار» و«مصباح علاء الدين لا يعمل بالكيروسين» فضلاً عن قصة «التراجع» التى امتزجت فيها روح المدينة بعوالم الأسطورة.

حينما نلتقى وجهاً لوجه مع القصص نجد أن قصة «رافعة من النوع الأولى – المنشورة بجريدة المساء أكتوبر ١٩٦٧ – ترسم واقعاً اجتماعياً غير متكافىء من خلال تجسيد ملامح

بطل القصة المريض ذى الثمانين عاماً، مصاحباً حفيده فى رحلة مضنية على المستوى النفسى والواقعى والاجتماعى والسياسى فى أن معاً، بحثاً عن الشفاء وراحة القلب فى مدينة بلا قلب – على حد تعبير الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى – : «لكى تعود للأشياء طبيعتها فلابد أن يعطى كما أخذ، فماذا يكون العطاء؟.. سينتظر، حتى يحين هذا فسيظل ينتظر.. وقد يطول به الانتظار أعواماً فيسوقه إلى القلق.. وقد يؤدى به القلق إلى التفكير فيما عسى أن يكون تحقيقاً للتعادل... و ..».[١٠] .

هكذا نرى أن القصة تثير قضية العدل، وتلح على ما حدث بعد نكسة ٦٧ من خلال التساؤل الحائر، حينما تجيش الآلام والآمال بصدره، وتتصارع الأفكار فى رأسه يرتطم بطلنا بالواقع المأساوى بعد النكسة، تتفجر ثورة فانتازية داخله، وسرعان ما يلتحم البعد الفانتازى والبعد الواقعى فى القصة لتزداد عمقاً وتأثيراً: «إن رأسه قد امتلأ بثقوب كثيرة، فيتحسسه فى رفق وتؤدة، وقبل أن يتأكد من عدد الثقوب يحس أن رأسه يتضخم حتى يملأ الحجرة، ثم يحتوى الجدران والمقاعد، ويبتلع الشوارع والبنايات، فتمرح العربات بطنينها المزعج داخل رأسه، وتحلق الطائرات، ويجن سائقو القطارات،

ولن يكف الأطفال عن اللعب فى الحوارى رغم ذلك.. وإذا حاول أن يطاردهم فسيختبئون فى الثقوب العديدة التى تملأ رأسه»(١١).. هذه القصة الحالة لايعيبها سوى نهايتها المباشرة.

عندما نقرأ قصة «الدائرة والفرجار» نصدم بذلك الواقع المتباين بين المادة والروح مع بطل القصة، الباحث عن صدق الصداقة والأصدقاء فى عالم يزخر بالزيف والنفاق والعداء والإجرام: «أخرج من جيبه قطعة مالية صغيرة، ثم تركها تسقط من بين أصابعه بلا مبالاة.. وعندما اصطكت بأرضية الشارع المسفلتة، وانبعث منها رنين عذب قال فى نفسه : ليت الأصدقاء كقطع النقود»(١٢).

حينما نستمر فى قراءة هذه القصة نلاحظ هبوطاً فنياً فى الخط البيانى يكاد يقارب ذلك الهبوط الذى لاحظناه فى قصة «السطح والقاع»، فبرغم ثراء التجربة القصصية التى تطرحها القصة، ودقة الملاحظة التى تجلت فيها إلا أن صوغ التجربة فنياً جاء مباشراً، بل هناك من الحواشى اللغوية ما ترفضها فنية القصة القصيرة، ولا أريد أن أقرر حقيقة تبدو معروفة: إن فنية القصة القصيرة بوجه خاص تحتم أن يكون لكل كلمة، بل لكل حرف وظيفة ضرورية فى عملية البناء الفنى .

وقصة «مصباح علاء الدين .. لا يعمل بالكيروسين» – المنشورة بجريدة المساء نوفمبر ١٩٦٨م – ثالث قصة للداخلى طه نلتقى معها وواقع المدينة واضعاً أذنيه الحساستين فوق الصدور، شاعراً – فى الوقت نفسه – بهسيس الأرض، مبدعاً قصة تشبه القصيدة الشعرية المدورة، ترتكز منذ البداية، وحتى النهاية على إيقاع شعرى على مستوى الرؤية والأداة: «فى دورة المياه كان الماء يزمجر داخل الأنابيب.. يندفع نحو الصنبور المغلق، وعندما يفشل فى اختراق فتحة الصنبور، يرتد إلى الخلف بسرعة .. يأكل بعضه، النقط الكبيرة تبتلع النقط الصغيرة، تسحقها .. وضع أذنه على الحائط.. الحائط ملساء، أحس برغبة ملحة فى تحسسها بباطن يده ففعل.. بشرة المدير ملساء أيضاً، تماماً كالصابون المستورد، الذى يستعمله دائماً.. نقل قدمه اليمنى، وأذنه اليسرى تلتصق بالحائط.. استمر ينقل قدمه دون أن يرفع أذنه عن الحائط.. هبط الدرج.. تابع الأنابيب، وهى تتلوى.. صوتها أكثر ارتفاعاً فى الأزقة..»(١٣) .

يستطرد القاص مكملاً خلفية تلك الصورة الرمادية الداكنة لذلك الواقع فيقول: «وكلما توغل فى الأحياء الخلفية تزايد صوت الماء عن ذى قبل، إذا وضع يده على سبب معقول لزمجرة الماء

داخل الأنابيب فسيكون فى مقدوره أن يفعل شيئاً قبل فوات الأوان، قبّل أن يهشم الماء الأنابيب ويكتسح المدينة»[١٤] .

برغم أن هناك سلبيات كثيرة، كائنة متواجدة، وقتامة الواقع تحزن القلوب، وتكتنف النفوس الحرة الواعية، نجد كاتبنا متفائلاً حالماً بالمدينة الفاضلة : «عندما ينتهى من هذه المهمة. العثور على سبب معقول لزمجرة الماء داخل الأنابيب فلن يسمح بسرقة عين الشمس بعد ذلك، سيجمع حزم الضوء، ويوزعها بطريقته الخاصة.. إذا تمكن من هذا فستختفى أمراض الروماتيزم من أحياء كثيرة...»[١٥] نكتشف ونهاية القصة حقيقة أن مصباح علاء الدين.. لا يعمل بالكيروسين، وإنما يعمل، ويؤتى ثماره بواسطة مواقف أخرى، لا يعرفها إلا أصحاب الآمال العراض، أولئك الذين يحملون أرواحهم على أكفهم ثمناً لما يؤمنون به.

أما قصة «التراجع» – المنشورة بمجلة القاهرة – أغسطس ١٩٨٨م. فتجسد مأساة فتاة جادة جميلة، اتصفت بالطهر والاستقامة، والتزمت بالجادة على حد تعبير أستاذنا الدكتور طه حسين، وحينما تعمل فى أحد الفنادق تقع فريسة لنظرات الزبائن النهمة وكلماتهم الملساء الناعمة، تحاصر بإغراءات

عديدة: «أشار لها أحدهم: الكثيرون الذين يملأون البهو.. اللعبة الرخيصة كالعادة؛ يلفت نظرها بإصبعه الضخمة الطويلة إلى قطرات الماء المكبوبة عمداً فوق الطاولة الرخامية المصقولة.. كانت قطرات الماء مكورة ومنتصبة، وبيضاء كحبات بلورية صافية..»(١٦)

بعد أن يصف القاص ذلك العالم من خلال الصورة المعبرة مستخدماً «الفلاش باك» كاشفاً، كل خلفيات، الصراع الموار داخل ذات الفتاة، التى راحت تقبض على الجمر وحدها، يبلور لنا موقف الفتاة الدال على صلابة الإرادة فى زمن فقد الموقف والإرادة: «أخذت طريقها من جديد.. خطوة .. والثانية، ثم قفزت فوق الطوار الضيق فى ذعر، كانت عربة فارهة تنطلق كالسهم مخلفة وراء ها غباراً لا ينتهى، وفى مرآتها مجرد بنت عادية تتراجع بسرعة إلى الخلف...»(١٧) .

بعد هذه المعايشة لواقع المدينة فى هذه القصص الأربع ينقلنا الداخلى طه بثلاث قصص: «لعبة الجياد» و«الحارس والأوعية المثقوبة» و«مخاوف زوج عصرى» إلى جزر ومدن عتيقة غريبة فى جو مغلف بعوالم الأسطورة، وهنا يستفيد من المنجز التراثى، ففى قصة «لعبة الجياد» المنشورة بجريدة (العمال)

أبريل ١٩٧٢م – يشم الحاكم رائحة الثورة ضد الوضع الضاغط الظالم، فيسيطر عليه القلق والاضطراب، وتطارده المخاوف: «الصمت دوى مزعج ممزوج بوعيد عاصف، فمن أين يأتيه الأمان؟!.. تتصاعد ذرات الصمت من أفواه الرعاع، تتجمع طيلة النهار، وفى منتصف الليل على وجه التحديد، وقبل أن يستغرق فى النوم تتحول إلى ناقوس من نحاس خالص، تحركه أيد خرافية...»[١٨] .

وحتى تظل السلطة فى الجزيرة هى المستفيدة دوماً – بحق وبغير حق – كان لابد أن يجمع الحاكم حكماءه للتشاور، والبحث عن ألعاب التمويه والخداع، وسرعان ما يتفتق ذهن أحدهم عن فكرة فيقول: «نصنع بالونة ضخمة نستقبل فيها أناتهم قبل أن تتصاعد إلى طبقات الجو العليا، قبل أن تتحول إلى جياد تصهل، وتركل الفراغ بحوافرها..»[١٩] فيسر الحاكم، ويسند إليه مهمة حكيمه الخاص، ويضع فى يده كل السلطات، بل يطلق يده فى الرقاب، وتكون البالونة المقترحة نوعاً من التجوال فى أرجاء الجزيرة، وبعثرة الآمال الكاذبة فى محاولة لتخدير المشاعر الثائرة، وتهدئة للجياد الجامحة: «مضت ليال سبع قبل أن يتمكن تابعه الأمين من الاهتداء إلى بالونة الأمل،

جاب البلاد طولاً وعرضاً، ولكنه قبل أن تشرق شمس اليوم الثامن وضع يده على المنشود، أغدق للحاذق العطاء، ثم قفل راجعاً.. كنت البالونة غريبة حقاً.. ظل الأتباع يتحدثون عنها أياماً عديدة، فغشاؤها الخارجى يتألف من طيات كثيرة كروافد احتياطية.. أما فوهتها فتفتح وتغلق تلقائياً كلما تطلب الأمر ذلك.. هذا إلى جانب جهاز الجذب.. الذى يعمل إلياً، مستمداً حركته من تعاقب الليل والنهار..»[٢٠] .

على الرغم من كل تلك الاحتياطات لم تصمد البالونة، وظلت أنفاس الشعب الحارة الثائرة تتحول إلى تأوهات، وحينما تفجرت الثورة فى النهاية لم تتأثر بيوت الفعلة، فقد كانت وعناق صوفى مع الأرض الطيبة .

حينما نقرأ قصة «الحارس.. والأوعية المثقوبة – المنشورة بكتاب (كتابات معاصرة) ١٩٦٩م – نجدها تتشابه و قصة «لعبة الجياد» جواً ولغة وأسلوباً ورؤية، فقد كانت القصة ساعية موفقة نحو الاتجاه الصحيح لمثل هذه النوعية من القص، تجلت ونضجت تماماً فى قصة «لعبة الجياد» إذا ما وضعنا فى الاعتبار تاريخ نشر القصتين، ومن ثم آثرنا عدم قراءتها حتى لا نكرر الكلام نفسه مرة أخرى .

أما قصة «مخاوف زوج عصرى» - المنشورة بمجلة «صباح الخير» أغسطس ١٩٧٢، فقدت جسدت هواجس ومخاوف الإنسان المصرى أثناء فترة للاحرب واللاسلم، التى اكتنفها الضباب، وسيطرت عليها التعمية السياسية والفكرية، وعربد خلالها التمويه المخادع، فيرى القاص الأعداء يقبلون على ظهور «الجياد الأسطورية المطهمة.. ملثمون كفرسان العصور الغابرة، تعلو رءوسهم الخوذات النحاسية..»[٢١]، ثم يقارن بطل القصة بينه، وبين الأعداء فيقول: «وأنا أعزل.. بلا سيف أو جواد.. إذا حاولت أن أتعقبهم اعترضتنى كلاب الصيد الوحشية، فلا تدعنى إلا هيكلاً عظمياً»[٢٢] ثم يصور الكاتب إحساس قاتل للبطل بالحصار، الذى يحيط به من الجهات الأربع فينسحب وزوجته داخل القوقعة، وتبهت ملامح الحياة والأشياء والأصدقاء، وسرعان ما يروح فى نوم هادىء، و.... عميق.

فى ختام هذه القراءة لمجموعة (البئر) للأديب الداخلى طه يتأكد لنا أن الأديب الجاد الأصيل لا ينفصل عن قضايا مجتمعه، ولا يبتعد عن مشاكله السياسية أو الاجتماعية أو الفكرية، فهو يشارك فيها، ويعايشها بوجدانه معايشة فنية واعية، يستلهمها الرؤى، مضيئاً الطريق أمام جماهير شعبه،

التى تضع عن ثقة أمانة الكلمة وشرفها بين يديه، وهذه الثقة تحتم عليه أن يجند نفسه دائماً لخدمة هذا المجتمع بكل إخلاص، يجلو الحقائق مبصراً أو مبشراً بكل ما هو إنسانى نبيل، راكضاً دوماً خلف آماله المتوهجة .

الهوامش

١- الداخلى طه «البئر» سلسلة «قصص عربية» الهيئة المصرية للكتاب عام ١٩٩٠م - كلمة الناشر .
٢- المصدر السابق نفسه - ص ٩٩ .
٣- المصدر السابق نفسه - ص ١٠٤ .
٤- المصدر السابق نفسه - ص ١٠٤ أيضاً
٥- المصدر السابق نفسه ص ٩ .
٦- المصدر السابق نفسه، ص١٠.
٧- المصدر السابق نفسه ص ١٢.
٨- المصدر السابق نفسه ص ١٩.
٩- المصدر السابق نفسه ص ٢٣.
١٠- المصدر السابق نفسه، ص٨٦.
١١- المصدر السابق نفسه، ص٨٧ .
١٢- المصدر السابق نفسه ص ١٠٧ .
١٣- المصدر السابق نفسه، ص ٥١ .
١٤- المصدر السابق نفسه ص ٥١ ، ٥٢ .
١٥- المصدر السابق نفسه ص ٥٢ .
١٦- المصدر السابق نفسه، ص١٢٣ .
١٧- المصدر السابق نفسه ص ١٤٢.
١٨- المصدر السابق نفسه ص ٦٧.
١٩- المصدر السابق نفسه. ص ٧٤ .
٢٠- المصدر السابق نفسه ص ٧٦.
٢١- المصدر السابق نفسه. ص ١٢٣.
٢٢- المصدر السابق نفسه ص ١٢٣، ١٢٤ .

القاص على عيد كاتب هذه المجموعة، صدر له فى مجال القصة القصيرة «زمن الفيضان» عن سلسلة كتاب المواهب - ١٩٨٥ - ثم «أبناء النهر» عن سلسلة إشراقات أدبية بالهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٨، وهذه هى مجموعته الثالثة فى نتاجه الأقصوصى.. فضلاً عن إبداعه لرواية قصيرة، ومجموعة من قصار القصص، وعدد من المسرحيات ذات الفصل الواحد، لا تزال مخطوطة، لم تصدر بعد .

قدمت له الإذاعة بضع سهرات درامية، كما قدم له التليفزيون: «أحلام الوحوش»، و«تجاعيد الليل»، و«حكاية امرأة فى الأربعين»، ويجرى الآن إعداد فيلم للسينما عن إحدى قصصه .

مجموعة «حلم السكك البعيدة» - التى نقرأها الآن - تضم بين دفتيها ثلاثيات ثلاث.: «ثلاثية حلم السكك البعيدة»، وتحوى

قصص: (حبيبة)، (جاد)، و(أسعد).. ثم «ثلاثية الخوف»، وتضمنت قصص: (أه ياليل)، (اختفاء بهية)، و(المستخبى).. ثم «ثلاثية المطر» وتشتمل على قصص : (أمطار الصباح)، (أمطار الظهيرة)، و(أمطار الليل) - ثم «خمس أقاصيص قصيرة» هى : (يوم الترقى)، (الرجم)، (أسماك الشتاء)، (نحو النهر) و(طفلة) ويختتم كاتبنا هذه المجموعة بأربع قصص، جاءت على التوالى: (الغريقان)، (طفلة فى العشرين)، (مشهد السكة الحديد)، و(تجربة عشق).

يستطيع القارىء أن يستنبط مما سبق، ومن خلال القراءة المتأنية للمجموعة أموراً ثلاثة محددة تتلخص فى :

١- أن القاص على عيد ذو تجربة طويلة فى مضمار القصة القصيرة، فقد مارس الكتابة فى هذا اللون الفنى منذ أواخر السبعينيات، وقدم إسهامات ملحوظة، تشكل ملمحاً لايستهان به فى خريطة إبداعنا القصصى المعاصر.

٢- أن نتاج هذا الكاتب المثابر - عبر مسيرته الإبداعية - قد تميز بالثراء والتنوع .

٣- «أن القصة القصيرة هى خير تعبير عن العصر فهى شكل فنى يستجيب لإعادة صياغة الواقع بشكل مكثف ومركز،

وفيها من الخيال والإبداع ما يجعلها قادرة على الرقى بذوق المتلقى ووجدانه، وفيها من الواقع ما يجعل متلقيها يكاد يتعرف على شخوصها، ويحس بتفاصيل حيواتهم، والقصة القصيرة: هى فن يجمع من كل الفنون، ففيها من القصيد بناؤه وتماسكه، وفيها من الرواية الحدث والشخوص، وفيها من المسرح الحوار ودقة اللفظ واللغة، وفيها من المقال منطقية السرد ودقته، وفيها من الفن التشكيلى ذلك التبقيع الضوئى الموحى، وفيها من السينما فن السيناريو ورسم المشاهد، فضلاً عن ذلك «المونتاج» الفاعل المعبر، وهى بذلك تأخذ من كل فن أدق وأجمل ما فيه، لتقدم لنا إمتاعاً فنياً راقياً، يضعها فى مصاف فنون الكتابة التى ازدهرت فى القرن الأخير»(١)

وحينما نلتقى وثلاثية «حلم السكك البعيدة» نجد أن القاص قد وظف (الحلم) توظيفاً مفيداً، «يطرحه الكاتب ليشكل قصته، ويقدم تلك المفارقة، وذلك التقابل بين عالمين:

أولهما : عالم الشخصية الواقعى الملىء بالإحباطات القاهرة، والذى امتد من الريف حتى المدينة، وتكسرت عليه التصورات السوية عن العالم، بل تحطمت الأحلام، وانهارت المعانى الجميلة للحب والصداقة والأبوة.

ثانيهما: عالم الشخصيات الداخلى، الذى انسحق تحت وطأة تلك الإحباطات وذلك القهر»[٢]

وها هى ذى (حبيبة) تعيش تجربة حب بكر «دون أن تعرف أن فى بحر الهوى الضياع.. وفى لحظات خاطفة، وفى عز الحر يحدث كل شىء»[٣] وتفقد بنت الخامسة عشرة أعز ما تملك، ويسافر الحبيب (حسن) إلى العراق كى يتزوج من البنت، ويستر عرضها، تاركاً سر ما حدث بينه وبينها أمانة فى عنق صديقه الحميم (جاد)، لكن حسن غاب وطالت غيبته، «وتسمع الناس تقول : مات، يتولد بداخلها قهر.. تقف على سطح دارها يتوهج القهر كالجمر، تكبر حبيبة فيكبر قهرها، ويصرخ جسدها بالأنوثة، ويطرق الفتيان باب دارها الهزيل، ترفض فيصرخ أبواها (لابد أن تتزوج حبيبة).. تصرخ حبيبة: (لا)، وتقف «اللا» على لسانها خوفاً من أبيها وأمها، وأهل قريتها.. خوفا من كشف المستور الذى حدث فى عز الحر..»[٤]

ثم «يموت أبواها، وتبقى وحيدة بلا حماية فتهرب للمدينة المجاورة، لتعمل خادمة فى بيوتها»[٥] وتضرب تماماً عن فكرة الزواج: «حتى لا ينكشف سترها، ولتظل فى نظر أهل قريتها العذراء الجميلة، التى لم يملأ عينيها رجل..»[٦] ، لكن رويداً

رويداً تغالبها طبيعة الأنثى، فتحن للرجل وتعايش واقعاً محبباً، يسيطر على مشاعرها دائماً من خلال (الحلم)، وكلما تضاعفت الإحباطات، واستشرى القهر لجأت إلى عوالم الحلم السحرية؛ لتسكت ذلك الوحش الكامن فى أعماقها، وتفلح بالفعل فى صنع لحظات هدنة بين الداخل والخارج .

ثم نرى (جاد)، المكتوى بسر حبيبة يلح فى الزواج منها، ويظل يلاحقها ويحاورها مرة تلو أخرى، لكنها «تبتعد عنه، وتهرول فى سرعة فيقف يلاحقها بنظراته»[٧] يأتيه صوت صديقه حسن يرن فى أذنيه : «إنك الوحيد الذى آتمنه على سرى»، فيلعن نفسه وأهله والدنيا كلها، ويقسم أن يكون أميناً على سر صاحبه: «لم أبح بشىء أبداً»، وتعود الرغبة فى البوح تعذبه، يحاول أن يبحث عن سبيل آخر، أو حل آخر»[٨]

وبمرور الأيام تتحول رغبة جاد فى الزواج من حبيبة إلى حب طاغٍ، «فى الصباح يستيقظ مبكراً، و(يلبد) لها جنب القنطرة حيث تصبح الرؤية أكثر إمكاناً، وهى تعبر القنطرة، يتأملها فتزداد أنوثتها وضوحاً فى عينيه.. وتعكس الشمس ذلك التألق الغريب، ويحس أن قلبه مفعم بالبهجة فيضرب قدميه فى الأرض مشدوهاً..»[٩]

أما (أسعد)، وعالمه، الذى ناقض عالم (حبيبة) تماماً، وتقاطع معه بشكل حاد على مستوى الواقع الخارجى، وتوازى معه - أحياناً - على مستوى الواقع الداخلى، فقد كان بمثابة المادة الخام، التى صنعت منها (حبيبة) عوالم أحلامها الوردية طوال رحلة وحدتها الممضة، وعذابها الراعف دائماً حتى ماتت المسكينة .

وقد لعب (الحلم) فى هذه الثلاثية - ثلاثية حلم السكك البعيدة - أكثر من دور:

أولاً : العودة إلى زخم الماضى .

ثانياً : يمثل التطلع الطموح إلى عالم أفضل .

ثالثاً : أداة فنية تشكيلية أبرزت مستويات التناقض .

رابعاً : مؤشر ارتداد للذات، وغزل شرنقة واقية حولها .

حينما نقرأ بتأنٍ «ثلاثية الخوف»: (آه ياليل)، (اختفاء بهية) و(المستخبى) نجد أن الخوف - فعلاً وشعوراً - هو سيد الموقف فى القصص الثلاث، يبدأ الخوف فى القصة الأولى يتسرب إلى نفس الطفل من خلال الحكايات الخرافية، تحكيها الجدة فى أمسيات الشتاء عن أمنا الغولة، وعفاريت المقابر وجنية النهر، وحينما تموت الجدة تترسخ تلك الحكايات الخرافية، وتضرب

بجذورها فى أعماق طفلنا - راوى القصة - : «الكلاب ترى عزرائيل ملك الموت، وهو يرفرف بجناحيه فأخاف عواء الكلاب والليل الطويل، وترعتنا والقبور والشتاء، حتى أننى عندما يطول الليل يتساقط المطر، ينهمر داخلى.. يتمكن منى الخوف.. أرتعد.. وفى ليلة باردة عوت الكلاب وماتت جدتى.. يومها تأكد لى صدق قولها..»(١٠)

ثم يتنامى خوف آخر فى نفس الطفل من بطش أب فقير فظ الطباع، يمارس قوته الجسدية ضد الأم والولد والبنت فى آن معا، يصنع عشرات الحواجز، ويرفع منسوب الكراهية ضده يوماً بعد يوم، حتى لما مات ذات مساء ممطر لم ينته الخوف، لم يخفت صوته، اتسعت دائرته، قويت شوكته وتعددت مصادره؛ فأصبح يأتيهم من جارهم (سليمان أبو حجر)، وصبيان القرية، وسعيد سليم صديق الأب والمجرم الضليع، وطه النجار خريج السجون، أضحي الخوف أكثر خطورة إذ يعنى الفضيحة فى قرية يعرف أفرادها بعضهم بعضاً .

عندما يكبر الطفل ويعى حقيقة العلاقة بين أمه وطه النجار، يتكشف له كذب أمه، بل كذب الواقع كله، فيفكر فى إنهاء حياته، ويروح يتعامل مع نفسه بجسارة غريبة، «ذهبت فى منتصف

الليل إلى الترعة، خلعت ملابسى، ورميت نفسى لتأخذنى جنية المياه إلى القاع.. ظللت أعوم وأغطس حتى طلع الفجر، بعد منتصف الليلة التالية، وفى ضوء القمر، سرت أبحث عن أمنا الغولة، التى تمشط شعر بناتها فى ضوء القمر، لتمسنى فأصبح ممسوساً أهذى، وبعد منتصف الليلة الثالثة اخترقت المقابر لأقابل عفاريت الجبانة ليصعقنى أكثرهم شراسة..»[١١] لكن كل تلك المحاولات الانتحارية تبوء بالفشل، وعندئذ يعرف حقاً أن جدته كانت تكذب عليه فيذهب إلى قبرها ويبول .

وإذا كان القاص تجرأ واقتحم مساحة من موروثنا الشعبى فى هذه القصة، واستطاع من خلال ثقافته الفولكلورية رسم هذا الجو الشبيه بأجواء (ألف لية وليلة)، فإنه قد أكد فى الوقت ذاته أن القلب الجسور والتجربة الإنسانية الشجاعة هما وحدهما القادران على تحرير الإنسان من ربقة الخوف، الذى يشل حركتنا ويعوقنا عن تحقيق طموحاتنا .

جاءت أيضاً قصة (اختفاء بهية) مستمدة من عالم الخرافة، فقد اختفت بهية – الفتاة الصغيرة ذات الشعر الطويل الأسود – فى بعض ملابس قديمة بدارهم، اعتقاداً منها أن هناك جنية تخرج ليلاً؛ لتخطف البنات ذوات الشعر الطويل الأسود، طبقاً لما

تحكيه بعض النسوة على اعتاب الدور، ويقوم أهل القرية الطيبون برحلة بحث شاقة عن البنت، وعندما تقترب الأم من دارها يائسة مجهدة تلمح ولدها يخرج عليها من دارهم بالبنت فرحاً .

برغم قدرة الكاتب على رسم جو القرية، وصدق ملاحظاته عن ناسها إلا أن هذه القصة جاءت نغمة مكرورة لقصة «آه ياليل»، ومن ثم انحدرت قصة (اختفاء بهية) بالخط البيانى فى أعمال كاتبها، وإن اختلط الخوف من الفضيحة بالخوف من المجهول.

أما قصة (المستخبى) فقد جسدت الخوف من المجهول ولحظات الفقد والضياع، بعد أن كبلت (الوظيفة) بطل القصة بأغلالها المرئية وغير المرئية فى المدينة المتاهة، ويروح الكاتب – متوسلاً بالفلاش باك – يسرد حكاية حبه البكر لبنت الدهبى الحلوة الطعمة ومسألة صراعه والآخر على حبها، حبها الذى منحه الجرأة والشجاعة، وهو الشاب الفقير البسيط أن يغرز سن البرجل حتى آخره بين حاجبى الغريم، وينفجر الدم والرعب.. ينال الحبيبة المأمولة، ويهرب معها إلى المدينة الفسيحة بصحبة أمه وأخته بهية، فالحب الصادق المعطاء يصنع

المعجزات، والأغلال ترهب وتشل القدرات، بل تجعل أشجع الشجعان أجبن الجبناء .

حين نصل إلى الثلاثية الثالثة - ثلاثية المطر - ونشتبك معها من خلال القراءة النقدية نجدها تجسد - موضوعياً وفنياً - اغتراب الإنسان وضياعه، على أكثر من مستوى، اغتراب الإنسان بين ذاته والآخرين، اغتراب الإنسان وضياعه بين ذاته وذويه .

اغتراب الإنسان وضياعه على المستوى الوجودى والميتافيزيقى والاجتماعى؛ فالأم فى قصة (أمطار الصباح) تشعر - بعد انتقالها وابنها من القرية إلى القاهرة بضياع قاتل، تفتقد حريتها وونسها الاجتماعى والإنسانى: «فى البداية كانت سعيدة جداً، لكنها فى الأيام الأخيرة راحت تؤكد لى أنها ضاعت، ودفعنى ذلك إلى التفكير، ورحت استرجع أغنيات العشق.. قالت لى : إن الحياة هنا غريبة.. وراحت تحلف لى أنها غريبة بالفعل، فلم تكن تتصور أنها ستهجر قريتها، وتعيش معزولة فى شقة ضيقة، ومدينة واسعة..»[١٢]

والأخت الريفية البريئة تنشطر ذاتها، وتهتز كل المقاييس فى رأسها، بل تتسمر خطواتها حينما تفاجأ بخيانة زوجة أخيها،

ومدى عشقه المخدوع لها، «كان الصباح الشتوى الهادىء، والكورنيش، وقطرات المطر الخفيفة، التى تضرب سطح النهر، جعلتنى أواصل السير.. رأيتهما وبشكل مفاجىء، تسمرت مكانى لأستوضح المشهد جيداً، تلتصق به فى رغبة ظاهرة محمومة..»(١٣)

وتقابلنا فى قصة (أمطار الظهيرة) فتاة تعانى وبشدة حالة افتقاد حب ملك عليها فؤادها، «بعد سنوات دراستى المتوسطة اكتملت أنوثتى، ولما اكتملت أنوثتى اكتملت رجولة الحلم.. صار ضابطاً، وراح فى الحرب فتمنيت أن يعود إلى حارتنا الضيقة، لأرى النجمات تتألق على كتفيه.. طالت غيبته..»(١٤)

حينما تضطر الفتاة - تحت وطأة الحاجة الجسدية والاجتماعية - للزواج من موظف ريفى بسيط فقير، تتحطم أحلامها على صخرة الواقع الصعب، تبدأ أولى خطوات الخيانة والانحراف، تضرب الكراهية بين الزوجين بجذورها؛ لينتهى الوضع بطلاقها وضياعها ذاتياً واجتماعياً «كان زوجى فقيراً فى كل شىء، وظيفته، راتبه، انتماءاته.. وكانت أيامها تتملكنى إلى حد الهوس رغبة متوهجة للنيل من كل متع الحياة، كان جوعاً غريباً، كنت أتصور أنه من حقى أن أشبع هذا الجوع، ووجدت

أن فى قلبى حقداً يتولد ضد هذا الرجل الفقير..»[١٥]

ارتبط «استخدام الكاتب لضمير المتكلم بالتعبير عن الاغتراب الذاتى، أى الاغتراب عن «الأنا» الناشئ عن غربتها فى العالم، وتحاول «الأنا» هنا أن تلم ذاتها المشتتة، وتخف درجة المعاناة لدى الشخصية كلما كانت على وعى بأسباب تعاستها ومعاناتها، وكلما كان مصدر التعاسة هو الواقع الخارجى، وكلما كانت المعاناة أقل من المعاناة التى تتأتى من الانفصال الداخلى بين «الأنا» وتصور الشخصية عن نفسها..»[١٦]، ثم يلاحظ أن الشخصية «تحارب فى جبهتين: جبهة الذات الباطنية، وجبهة العالم الخارجى.. ولذلك فإن علاقة «الأنا» بـ «الآخر» هنا هى علاقة ضدية، بمعنى إذا لم تستطع الأنا أن تحقق نفسها من خلال الآخر، فإنها تجعله عدواً لها، أو على الأقل تحافظ على وحدته معها – لاحظ العلاقة بالأم فى قصة (أمطار الليل)، حيث يحاول أن يؤكد نفسه من خلال التحقق مما تطرحه الأم .

ففى هذه القصة (أمطار الليل) نلتقى بهذا الوصف الداخلى الذاتى للمكان الذى يعيش فيه مثل حوائط المنزل، ولا نلتقى بوصف مماثل عن الذين يعيشون مع الشخصية مثل : (الأم) و(الطفلتين)، وهذه الرؤية البصرية الباردة، توحى لنا بمقدار

التوحد الحزين، الذى تعانى منه الشخصية؛ فالمكان بملامحه الكئيبة أصبح يعبر عن الجوانب المختلفة فى الشخصية..»[١٧].

والجدير بالإشارة هنا، إذا كان أديبنا على عيد قد عاش حياة خصبة، وامتلك قدرة على ملاحظتها وتعمقها، فإن تجربة زواجه، وحياته الزوجية المريرة، التى انتهت بانفصال مأساوى جارح، ليعيش فى النهاية وطفلتيه يواجهون واقعاً قاسياً صلداً دونما إمكانات.

تلك التجربة بالذات هى التى فجرت ينابيع الإبداع فى نفسه، وفرشت ظلالها الكثيفة فى هذه المجموعة أو سابقتيها، أو أعماله الدرامية التى قدمها للإذاعة أو التليفزيون. «ورب ضارة نافعة» على حد تعبير المثل المعروف .

عندما نلتحم و«خمس قصص قصيرة جداً» نجد أن الأقصوصة الأولى (يوم الترقى) تعبر عن فرحة موظف صغير بترقيته إلى درجة أعلى، ولكنه يواجه بحزن وانكسار أمه العجوز الفقيرة المريضة، التى تقيم معه، تعانى الملل والسأم، وقد أقام الكاتب توازناً دقيقاً بين فرح بطله وبهجته، وبين حزن أمه وانكسارها ،. مجيداً عملية التناسب بين الأبعاد.

تأتى الأقصوصة الثانية (الرجم) لتجسد نظرة الآخرين

ومشاعرهم تجاه رجل مطلق، يحاولون تجاهله ومحاصرته، وحرمانه من التمتع ببقعة الشمس - أيام الشتاء - فى شرفة مسكنه، تعتمدُ هذه الأقصوصة على مشهدين قصيرين دالين، إلا أن الأسلوب السردى المباشر، الذى سيطر من البداية حتى النهاية أفقدها الكثير.

فى الأقصوصة الثالثة (أسماك الشتاء) يستغل العمدة - الذى ربما يكون رمزاً للسلطة - عائلة فقيرة حرفتها الصيد، فيستولى على أفضل ما تصيده دون مقابل، وحينما أرسل الأب - ذات يوم - أكبر أبنائه بالسمك إلى العمدة، يتمرد، ويلقى بالسمك فى المياه.. كان ثمن هذا التمرد فادحاً، فقد طرد من القرية، وأهينت عائلته: «فى المساء التالى كانت الأجساد المتورمة الزرقاء، تنزوى جوار جدار من طين..يبكون..»[١٨]، هذه الأقصوصة البسيطة لا يعيبها إلا سيطرة الروح السلبية الخانعة التى وسم الكاتب بها شخوصها تحت طغيان السلطة القاهرة .

يتناول الكاتب فى الأقصوصة الرابعة (نحو النهر) علاقة عاطفية طريفة تجمع بين نقائض عديدة ، «المعادى/ شبرا، الغنى/ الفقر، الثقافة/ الجهل، النظام/ الفوضى)، وقد اتكأ كاتبنا فى هذه الأقصوصة المركبة على المزاوجة بين المعاصرة

والموروث الفرعوني، ونجح في إقامة توازن فني محسوب، تناسبت فيه الأبعاد واللغة والشخصيتان المحوريتان في الأقصوصة .

أما الأقصوصة الخامسة (طفلة) تصور من خلال لغة شفافة دالة موحية وبسيطة تشوق طفلة في الخامسة من عمرها لرؤية أمها، التي انفصلت عن أبيها، الطفلة في الوقت ذاته تتعلق بأبيها، تنتظر دائماً عودته من عمله بجوار النافذة الضيقة، فقد أصبح الأب يمثل لتلك الطفلة طوق النجاة في بحر الحياة الغادر، الذي لا تعرف اتساعه أو مداه.

حينما نلتقي و(أربع قصص على التوالي) نجد القاص في القصة الأولى (الغريقان) يتتبع خروج زوجين – يوم عطلتهما – في نزهة إلى حديقة الحيوان، راصداً – من خلال لوحات فنية ولغة تلغرافية لاهثة – ذلك التوازي بين الرجولة والأنوثة، الملل والرغبة، الحزن والفرح، الابتزاز والسلبية، الغرق المعنوي والغرق المادي في آن معاً .

وفي قصته الثانية «طفلة في العشرين» يجسد علاقة عاطفية غير متكافئة، بين رجل مجرب مكتمل الرجولة، يتصف بالاتزان والروح العملية وفتاة في سن العشرين، حرمت لأسباب لا نعلمها

من ممارسة نزواتها الطفولية، فراحت تمارس ما حرمت منه فى تلك السن، مع الرجل الذى لم يعد لديه وقت لمثل ذلك، من ثم سرعان ما تمزقت خيوط العلاقة: «قال بصوت ملىء بالدهشة: لم يعد أمامى وقت، ثم تركنى.. ولما أصبح بعيداً كان أطفال الحديقة يلتفون حولى، يدعوننى للرقص»[١٩] .

وفى القصة الثالثة (مشهد السكة الحديد) يغوص القاص فى أعماق الواقع الاجتماعى، يقدم شاباً ذا فقر مدقع يتيم الأبوين، فقد والديه تحت الأنقاض: «فخرج من المدرسة صغيراً يدور فى المدينة، يبحث عن لقمة خبز يأكلها وينام مع جد لأبيه..»[٢٠] يتعلق هذا الشاب بفتاة فقيرة مثله، تعمل شبه خادمة عند أخيها مقابل لقمتها ونظير إقامتها.. يعشقها الشاب ويحلم بها، حينما يتم لهما الزواج ويتحقق الحلم يظلان بلا مأوى، ممنوعان من ممارسة الحب، أو الحياة الزوجية وسط واقع أعمى، لا يتيح لهما فرصة العيش أو الامتداد.

يختتم كاتبنا هذه القصة الشجية بنهاية بشعة مؤلمة، تجعل الإنسان يتذكرها طويلاً: «... وأنا أعبر كانت القضبان الحديدية ناعمة، والقطار يقترب منا بسرعة خرافية.. يحاصرنا بصفارته العالية الداهمة، وجدى مستسلم تماماً، فحاولت أن أسحبه معى

بعيداً.. انتزع جدى يده على نحو مفاجىء.. طار فى الهواء، فوقفت صامتاً مذهولاً.. ولما تجمع بعض الناس، وراحوا يلملمون جثته.. سألنى أحدهم: أتعرفه؟.. قلت له بصوت خفيض : لا..»(٢١)

أما فى القصة الرابعة «تجربة عشق » يعود القاص إلى القرية عالمه المفضل، ويقدم تجربة عاطفية بين شاب يدعى (أحمد بن الطيب) وإحدى صبايا القرية، تجربة قصصية غير ناضجة، فقد عرض التجربة بشكل سريع مباشر دون تعمق!.. لماذا ؟ .. لا ندرى، وحينما يذهب الفتى ليطلب يد فتاته المأمولة يرفض الأب طلبه رفضاً قاطعًا دونما أسباب!.. لماذا؟.. لا ندرى، ثم يحرض الأب ولده البكرى على قتل الفتى نتيجة لهاجس كاذب، وهمس فارغ!.. لماذا؟ لا ندرى، وبرغم أن هذه القصة، قد رسمت جواً ريفياً بكراً للقرية المصرية، إلا أنها كانت فى حاجة إلى تعميق الرؤية والمشاعر والمواقف .

فى ختام هذه القراءة نلفت الانتباه بأننا قد عمدنا فى هذه القراءة إلى (التقديم) أكثر من (التقويم)، هذه محاولة لتقديم صورة واضحة لعالم القاص على عيد من خلال هذه المجموعة القصصية الجادة، التى تثرى فن القص المعاصر .

الهوامش

١- الدكتور : محمد الريحى - كتاب العربى - القصة العربية أجيال.. وآفاق - العدد ٢٤ (١٥ يوليو ١٩٨٩) - ص ٦.

٢- الدكتور : رمضان بسطاويسى محمد - دراسة مجموعة «أبناء النهر» سلسلة «إشراقات أدبية» - الهيئة المصرية للكتاب العدد (٣٢) - أول أكتوبر ١٩٨٨م.

٣- على عيد «حلم السكك البعيدة» سلسلة «أصوات أدبية» - الهيئة العامة لقصور الثقافة - العدد ٣١ - ط ١٩٩٣م - ص ١٢ .

٤- المصدر السابق نفسه - ص ١٢، ١٣.

٥ - المصدر السابق نفسه ص ١٣ .

٦- المصدر السابق نفسه ص ١٤ .

٧- المصدر السابق نفسه ص ١٨ .

٨- المصدر السابق نفسه ص ٢٦، ٢٧،

٩- المصدر السابق نفسه ص ٣٨.

١٠- المصدر السابق نفسه - ص ٣٨ .

١١- المصدر السابق نفسه - ص ٤٨.

١٢- المصدر السابق نفسه - ص ٦٥.

١٣- المصدر السابق نفسه ص ٦٦ .

١٤- المصدر السابق نفسه ص ٧١ .

١٥- المصد السابق نفسه، ص ٧٣ .

١٦- الدكتور : رمضان بسطاويسى محمد - دراسته لمجموعة «أبناء النهر» سلسلة «إشراقات أدبية» الهيئة المصرية العامة للكتاب - العدد ٣٢ - أول أكتوبر ١٩٨٨م. ص ١٢٦

١٧ -المصدر السابق نفسه ص ١٢٦.

١٨- علي عيد «حلم السمك البعيدة» سلسلة «أصوات أدبية» العدد - ٣١ - الهيئة العامة لقصور الثقافة ط ١٩٩٣م، ص ٩٩.

١٩- المصدر السابق نفسه ص ١١٧ .

٢٠- المصدر السابق نفسه، ص ١٢٠ .

٢١- المصدر السابق نفسه، ص ١٢٣ .

الإنسان بين الغربة .. والأمل الضائع

إذا كان الفن بمختلف أشكاله، هو ذلك الكائن الحى، الذى يتفاعل والحياة الإنسانية متأثراً بها، ومؤثراً فيها، فإن القصة القصيرة أصبحت تشكل ظاهرة فنية مؤثرة لايستهان بها فى حياتنا الأدبية المعاصرة، وهذا اللون الفنى أضحى إيقاعاً متلائماً وظروف عصرنا المتغيرة المتوترة، فثمة طائرات تجوب الأفق أسرع من الصوت، وصواريخ تجتاز أكبر القارات كوميض البرق، والعصر مرهق بحروب وصراعات متنوعة، كما أن أشباح الحرب النواوية تهدده، وفى ظل هذه الظروف وتفاعلاتها، تبوأت القصة القصيرة مكانة خاصة، كشكل فنى يفى بالتعبير عن فكر الإنسان وقلقه ومشاعره، متناسباً وكل تلك المتغيرات وسرعة الزمن، متخذاً من الديناميكية المرنة واللفظة المركزة الموحية، ورفض الصورة الوصفية سبيلاً للتعبير الفنى المسئول عن تجارب إنسان هذا العصر اللاهث الراكض .

وإذا كان روادنا قد سجلوا مولد القصة القصيرة وساروا بها على الدرب خطوات، فلاشك أن قصاصينا المعاصرين أمدوها بدماء جديدة، حفظت لها حيويتها واستمرارها، ودفعت بها نحو طور جديد من النضج الفنى، و القاص محمود العزب يمثل بمجموعته القصصية الأولى «عود القصب» أحد هؤلاء المعاصرين، ويجدر بنا قراءة قصص مجموعته حتى تتبين مكانتها الصحيحة من الخريطة العامة للقصة المصرية القصيرة المعاصرة .

ولا أريد أن أحدد تعريفاً معيناً للقصة القصيرة يسير النقد على ضوئه، فالقصة القصيرة أولاً وأخيراً هى عمل خلاق، وإن كان محمود العزب قدم من واقع التناقض المأساوى بين السالب والموجب فى صورهما المختلفة اثنتى عشرة قصة ضمتها صفحات «عود القصب»، فإن أول ما يلفت النظر صدق عاطفته، وحاسته الفنية الخاصة، وبحثه المتأنى عن أكثر الألفاظ والصور ملاءمة لمواقفه الفنية وتجاربه القصصية، فإذا كان ديكارت قال «أنا أفكر إذن أنا موجود»، فأديبنا يقول من خلال قصصه: «أنا أحس إذن أنا موجود»، ولاشك أن هذه الخصيصة لعبت دوراً هاماً فحققت الصدق الفنى والخيال المعبر، ونشرت فيها الدفء،

بل جعلت منها أعمالاً فنية تتصف بالحميمية .

واهتمام القاص باختيار أبطال قصصه من أبسط النماذج الإنسانية خصيصة أخرى تلفت النظر، ففى قصة «عم عبد الحكيم» نجد ساعياً مثالياً عجوزاً، فقد نفسه فى زحام الناس والمدينة، وصراعاتها: «ومن يهمه أن يعرفنى. حاجة واحدة عرفتها وعرفتنى السلالم.. لو تعرف كم درجة هنا؟ وكم درجة هناك.. وآه.. عندما أصل آخر درجة يكون نفسى انقطع .. قل يارب» ويتحمل الرجل المشاق الصعاب فى سبيل رغيف الخبز: «فيتحرك الرجل عقب أى نداء كالمكوك.. أوقفته.. طلبت له شاياً، احتساه واقفاً.. ارحم رجليك ياعم عبده.. ربما يداعبونك،أم إنك غاوى طلوع ونزول السلالم.. ماذا أعمل؟.. نصيبى كده.. أكل العيش يا ولدى.. عندى ثلاثة أولاد.. وزوجة.. وأم وأختين.. لو انقطع يوم واحد من مرتبى لاضطررنا للمبيت بلا عشاء.. المرتب كله يادوب.. أنت زعلان من السلالم.. هكذا الدنيا مرة تطلع، ومرة تنزل، ولما يتم الأجل.. لا تطلع ولا تنزل.. قل يارب..»

هذا الرجل يعانى قهراً اجتماعياً، يجعلنا نتعاطف معه إلى درجة الرثاء، وفى القصة نظرة إنسانية ونظرة ميتافيزيقية، تعكس قضية الموت والحياة، وإذا كنا نجد فى هذه القصة حالة

ضياع لأسرة واحدة، فإننا نرى فى قصة (الباب) حالات من الضياع الجماعى، فالعمال الزراعيون «عمال التراحيل» يعانون من قهر التسلط والاستعباد على أيدى الإقطاعيين ومقاولى الأنفار تجار العرق الإنسانى، وإن كانوا يرون فى نقابتهم الجديدة بارقة أمل فى غد أفضل، متخلصين من تلك المظالم، وبالفعل اجتاز العمال «الباب» بعد رحلة وذكرياتهم السوداء، ورحبوا بالعمل الشريف فى ظل رعاية النقابة الجديدة، لينعموا بالرعاية الكاملة مع أناس مخلصين، يقدرون حبات عرقهم، هذه القصة قصة قضية اجتماعية، وإن كان صوت كاتبها قد علا على صوت أبطاله أحياناً: «ابن الحاج إبراهيم بيقولى: أبوكى هو اللى بعزق أرضنا.. هو لازم تعزق عندهم يا أبه؟..»، فمثل هذه الإشارات تبدو أعلى من مستوى تفكير طفلة صغيرة، وربما جنحت بالقصة إلى المباشرة .

وتأتى قصة «الدخان.. والنهار الأبيض» لتروى لنا مأساة الغربة الإنسانية فى عالمنا، الذى يتصف بالضياع، فالدخان هنا دالة رمزية للضياع الشامل، الذى يخنق الأنفاس، ويقبر الحريات فى صدور الرجال، ويجىء النهار الأبيض الذى يشير للثورة – ثورة يوليو ١٩٥٢م – كى يقشع (الدخان) من الصدور،

وتبدأ فترة (الخلاص) مع تنامى الطموحات، والرغبة فى حياة أفضل على أرض الوطن: «رفعت رأسى قليلاً.. أعاننى صدر مطرز بالنجوم.. نجوم؟!.. أيمكن أن تأخذ بيدى إلى رحاب الأفق؟.. امتدت إلىَّ سواعد كسواعد طبيبى، هل تصب الأمل فى جفونى؟ تمتمت بصلوات مرتجفة.. انتفض الرمل تحت الأقدام الهادرة.. جرى الهدير باتجاه المدينة.. نظرت إلى النفق أكذب أحداقى.. تعثرت فى النهوض بقيود.. بقيود يأسى.. وأغلال الدخان.. المدرعات لمحت قيودى.. هدرت باتجاهى.. خفت منها.. ظننتها ستأكلنى، لكنها أكلت قيودى.. تنهدت بارتياح فجأة.. تحركت قامتى شامخة كمئذنة، قبلت الدروع والرمل.. والنجوم.. والجند.. وزحفت معهم بالنهار عائداً إلى المدينة» .

بعد هذه المعايشة الفنية لحياة العمال المأساوية فى القصص الثلاث، ينقلنا القاص إلى أعماق الريف فى معايشة فنية أخرى مع حياة الفلاحين؛ ففى قصة «البحث.. عن نسمة» نجد الفلاحين يعانون الفقر والمرض والرشوة والنفاق، ويسيطر عليهم جو أخطبوطى من التعاسة والملل، فى ذلك الجو الضاغط القاتم، يحاولون البحث عن نسمة، التى تلمح إلى (الخلاص)، تذهب محاولاتهم سدى، وأخيراً يرون (الخلاص) معقوداً على عزائم

أبنائهم، مرهوناً بإرادتهم فيزدادون ثقة بالمستقبل : «أحاطهم والدهم مبتسماً، دفعهم إلى المنزل، استدار (على) خارجاً فى نيته أن يعود.. ويحصل على الصورة.. الصغار يزاحمونه فى خروجه.. يتأبطون شنطهم.. يشبكون أيديهم فى بعضها، يلغطون ويتنازعون فيمن يعود، ويأخذ الجريدة.. والدهم يشجعهم ببسمات راضية، يلتفت إلى وسادته الخشبية.. يلمسها.. يتمطى رافعاً يديه فى حركات رياضية؛ يجدد بها نشاط ساعديه.. لمح صورة السعف مطبوعة على الزجاج، التفت إليه.. لم تهفهف النسمة بعد، فمازال القيظ جاثماً باستهانة هناك.. السعف مشرع كالقضبان على الأفق، لكنه استراح للنظر فى وجه النخلة الصغيرة ..» .

مع قصة «عباس البيه - الصبر ياعين» نعيش فى تجربة قصصية طريفة، فعباس البيه شخصية ريفية كوميدية، لا تستطيع أن تملها أبداً، بل نعيش معها أسعد اللحظات فى جو النكتة المصرية، جو يحكمه «فولكلور» نابع من أعماق الواقع .. تلك الشخصية المصرية، التى تحولت - تحت وطأة القهر والتسلط - إلى حالة من اللامبالاة، فأحيانا يكون مهرجاً، فى أحيان أخرى نجده (مسحراتى)، أو منادياً فى حوارى القرية

وأزقتها.. ثم يأتى الجزء الثانى من القصة (الميلاد) حاملاً بشرى قانون الإصلاح الزراعى، وتغمر الفرحة قلب «زهرة» التى يعنى بها القاص (الريف المصرى)، ويكتب ميلاد عهد جديد، وتسقط الأغلال المكبلة للعزائم، وتبعث الروح المصرية الحقيقية، راغبة فى البذل والعطاء من أجل الحياة الحرة الجديدة تحت شمسنا المشرقة «وظهرت همة البيه فى فك الحنفية، وتركيب الجلدة.. وبين لحظة وأخرى يتكاثر المارة، وكل واحد منهم بكلمة.. وفكرة، ولم تنطفىء الدهشة من تصرفات البيه، وغرابة أحوال يومه، ويا حلاوة الميه، وهى متدفقة فى الجرار والصفائح. وما أحلاها أكثر لو كانت تشق طريقها فى قنوات الحقول.. حقول مين؟.. الأجراء قبل غيرهم، يعرفون طعمها، ويعشقون جريانها فى القنوات وانسيابها فى الأحواض .. آه المندوب فاكرنى أعرف الكتابة والقراءة.. إيه رأيكم النهارده طلبت من التلامذة يلعمونا.. وعلينا نطلب فتح فصل فى المدرسة..»

والقصة رغم بساطتها تكشف بسخرية محببة المفاسد والعيوب فى ريفنا العريق، وقد تجلت فيها قدرة فى إدارة الحوار، وتحريك الأشخاص لدفع الأحداث وتطويرها.. عندما نقرأ قصة «عود القصب»– التى سميت المجموعة بها – تروى

ضـيـا ع الرغـائب الطفـوليـة على يد الـفـقـر، وتكشف بالفـعل عن خصـوصيـة لغوية لكاتبها، فقد عرض الكاتب تجربته القصصية بأسلوب المناجاة الوصفية، فالطفل لا يتحدث عن نفسه، وإنما يتمثل الكاتب مشاعره وأحاسيسه، ثم يحاول تفسير تصرفاته وفق مـا تمليه تلك المشـاعر والأحاسـيس، وقد وظفت القـصـة «المعـادل الموضـوعى» «فى إذكـاء الصـراع الدرامى، وانتـهى الصـراع بضـيـاع «القـرش»، الذى يمثل الأمل، ولكن رغـبـة الصمود تظل باقية فى كبرياء : «عندما هدأ الشارع تماماً، كان الخفير، وبعض الناس قد فشلوا فى العثور على قرشه، وهمَّ بائع القـصب أن يعطيه - وهو يلم عـيدانه - قطعة من عود، لكنه رفضـهـا بإباء.. ومد يده يمسح بعض دموعه.. ويغـادر المكان، ومن خـلال دموعه كـان مشـهـد بعيد لأبوين حريصين يلوح فى خـاطره، ومشـهد قـريب لقـرش مـازال تائهـاً فى تراب الشـارع، سيهب من الفجر لكى ينقب فى الأرض بحثاً عنه....».

وبقـصـتى «الاتجاه الآخر» و«المرآة الصـاخبة» يقدم أديبنا محـمود العزب لوناً مشرفاً للنضال الإنسانى المرير فى سبيل مسـتقبل أمثل، فقصة «الاتجاه الآخر» تقص عن كـفـاح شـاب ريفى فـقـيـر من أجل العلم، مـدفـوعـاً بواجبه الأسـرى، وحبه

الإنسانى النبيل، بعد نجاحه وحصوله على المؤهل المطلوب، يخوض الشاب صراعاً عنيفاً بين الحب والواجب.. وينهى القاصُ الصراع لصالح الواجب، والقصة ا جتماعية، وفى مستوى فنى لا بأس به، وقد تلونت القصة بأسلوب المناجاة الوصفية، ولا يعيبها إلا نهايتها المباشرة، فالقصة تفتقر إلى الحبكة الفنية الحازمة لفض الصراع: «من الممكن إذن أن يستبدل ذلك الطابع بطابع آخر مختلف عنه على أمل بعيد فى الرجوع إليه.. كم يبدو من الصعب حقاً أن يقوم المرء بتخطيط حياة جديدة دون مراعاة لقلبه الراعش.. زمن قد يطول .. من هنا فهو غارق فى هذه الهموم، يريد الهرب من شيء ينبعث من عينين أطلتا بباب موارب...».

أما قصة «المرآة الصاخبة» فهى قصة نفسية فرويدية، تبرز كفاح مزدوج لشاب مكافح، كفاح فى سبيل كسرة الخبز، وكفاح فى سبيل إتمام تعليمه الجامعى، وكثيراً ما اشتد الصراع النفسى بعنف فى دوائر من الفقر والمماطلة والروتين والنفاق والرشوة والكبرياء، ويصور الكاتب نفسيته القلقة المطحونة من خلال المنولوج الداخلى، أو التداعى النفسى، وقد أثار القارئ بالعود المفاجيء إلى الماضى عن طريق «الفلاش باك» وقد

ازدادت الأحداث فى القصة ارتباطاً وعمقاً فى جو التجربة المعيشة .

وتأتى قصتا «الناى .. وحارس المقبرة» و«أمواج القاع الدفينة» ليجسدا نوعية خاصة، تختلف عن عالم قصص المجموعة، لذا كان واجباً على أديبنا ألا يضمنهما مجموعته مرجئاً نشرهما، لأنهما يمثلان طوراً خاصاً من مراحل تطوره الفنى، ولكى تبدو المجموعة لوناً متوحداً قائماً بذاته، فإضافة لون جديد ربما يغير من وحدتها الفنية، وهذا أمر مرهق للقراء العاديين والنقاد على السواء؛ فالقصتان استقاهما أديبنا من مدرسة علماء النفس، وغلفهما بوشاح رمزى، وبلغة شاعرية شديدة التكثيف، ففى قصة «الناى.. وحارس المقبرة» يجتر أديبنا ذكرى حبه الخالص القلب، الصادق الوجدان، فيقدم صورة للصراع المحتدم بين اليأس والأمل فوق أرض الذكريات العطرة، متخذاً من الناى دلالة رمزية للأمل البسَّام، ومن حارس المقبرة رمزاً لليأس القاتل.. وتنتهى الغلبة للأمل فى النهاية بعد تشاؤم مجنون، زلزل نفس بطلنا الشاعرة، تضمنت القصة «مونولوج داخلى» سجل أدق الانفعالات النفسية: «انفرطت كومة الحصى، وذابت مع تنهيدة كثيفة من صدرى، وأنة أخيرة من

حارسى.. أتوعدنى؟ هيهات لم أسمع إلا همهمة غامضة.. تلاشت فى انبثاقة زهرة متفتحة.. ودموع ترقص سعيدة فى مقلتى ..»

أما قصة «أمواج القاع الدفينة» فتقص مأساة إنسان عاش لحظة ضياع من أقسى لحظات الضياع الإنسانى، إنسان فقد كل آماله، وصار كلوحة شاحبة فى صورة إنسان مسلوب الإرادة، تطحنه أقدام زمن خائن على أرض الغربة، هكذا نجد القاص يقوم برحلته متوغلاً داخل النفس الإنسانية فى كلتا القصتين حتى يصل إلى طبقاتها الچيولوچية الأولى بما تحوى من مشاعر وغرائز دفينة غامضة .

وإذا كان هناك فى عالم الشعر ما يمثل (الشعر المنثور) فإن فى هاتين القصتين ما يمثل (القصة الشاعرة) فالقاص قد نجح فى التعبير عن أدق الانفعالات فى ذلك العالم الداخلى، كما نلاحظ أن اللغة الشاعرية المليئة بأنواع البيان والمحسنات البديعية قد فرشت ظلالها فى هاتين القصتين بوجه خاص، وفى قصص المجموعة بوجه عام .

وعلى قدر ما وفق القاص فى قصصه التى قرأناها على قدر ما خانه التوفيق فى قصتى «الطائرة» و«السماء تمطر فضة»؛

فقصة «الطائرة» مجرد صورة قصصية، أو تسجيل عابر فى يوميات صحفى، عايش فترة الخلاف الدموى بين قريتى (دوِّى) و(الحصاينة) بمركز السنبلاوين/ دقهلية، القصة لا تخرج عن نطاق ذلك إلا إذا اعتبرنا الطائرة رمزاً للحرية المفتقدة .

وقصة (السماء تمطر فضة) برغم ثراء مضمونها الفكرى والإنسانى فقد جاء صوغ التجربة مزدحماً بالحواشى، وهذا ما ترفضه فنية القصة القصيرة، وهى لاتعدو أن تكون صورة قصصية عن صبيين، تعكس مشاعر الصبيين الحزينة وضياعهما فى زحام الحياة، وتحمل لمحة ذكية فيها تقدير لقيمة الحرية: «وطغى إحساس غامض «شوقهما» إلى الانطلاق .. كان حنيناً جارفاً فلم يستغرقا فى الحيرة.. وفضلا التحرر.. ما الذى يبقيهما فى صحبة هذ الوجه الجهم؟.. وإلى متى يحال بينهما وبين معالم المدينة وطرقاتها؟.. وأسرعا.. وطردا نفسيهما مرة أخرى.. وبدا الطرد من جانبهما تضحية كبيرة كلما تخيلا قدرة الفول وأقراص الطعمية الساخنة...» .

ومهما تأملنا هاتين القصتين فلا نجد المقومات الفنية للقصة القصيرة فيهما كاملة، فضلاً عن أسلوبهما الشبيه بيوميات الصحافة إلى حد كبير، ونحن نشير إلى هذه السلبيات يجب

علينا أن نشير أيضاً إلى إيجابيات المجموعة كاستخدام (الفولكلور) وتضفيره بالفن القصصى بطريقة فنية جذابة، ساعدت على ربط الأحداث وتعميقها، واقرأ - إذا شئت - قصص مثل : (البحث عن نسمة) و(شخصية عباس البيه) و(الناى .. وحارس المقبرة) وغيرها .

وبعد هذه الرحلة وقصص مجموعة «عود القصب» يبدو لنا محمود العزب واحداً من أدبائنا المخلصين لقضايا الإنسان فى عصره، بل كان ولا يزال «الإنسان» هو محور فنه وهمه، وهذا القاص يتفهم رسالته، فنجده يعادل بين خصائص الشكل الفنى، ومضمون الرسالة المراد توصيلها، وإذا كانت هناك حكمة تقول: «لا شىء يجعلنا عظماء غير ألم عظيم» فإن محمود العزب قد صلب أبطال قصصه على صليب الألم والعذاب أكثر من مرة فى هذه المجموعة، وهذا لا يعنى أنه هاردى المصرى، أو صاحب نظرة تشاؤمية فى الحياة، وحتى لو كان كذلك.. ألسنا نتذوق هاردى المتشائم وديكنز المتفائل برغم اختلاف نظرتهما للحياة؟!

فى مجموعة «عود القصب» يجول بنا محمود العزب فى عوالمه الرحيبة بين شوارع القاهرة، ومصالحها الحكومية، بين مطاعم المدينة، وقرى الدلتا، وبين المدارس الخاصة وشاطئ

البـحـر، هذه هـى المناظر الخلفـيـة، التى ينسج أبطاله على مسرحها خيوط آمالهم وآلامهم، وهم يكابدون على اختلاف بيئاتهم شعوراً مأساوياً واحداً.. هو شعور «الغربة» بأوسع معانيها، والقاص يصف المجال المكانى مستخدماً جزئيات صغيرة فى خلق الجو العام، الذى تدور فيه الأحداث، ومنها تتشكل الصورة الكلية للمكان أو الزمن .

فى النهاية أياً ما يكون بالمجموعة من إيجابيات وسلبيات، فإنها تمثل إضافة إلى المكتبة القصصية، وهى تكشف بالفعل عن إمكانات أصيلة لقاص استطاع أن يتبوأ مركزاً بين القاصين المصريين، الذين نأمل منهم إضافات جديدة وجادة إلى صفحات هذا الفن الجميل .

هكذا نجح التضامن .. واخضرت الأرض

طويلة هى الرحلة، التى قطعها القاص طه حواس والقصة القصيرة، فقد بدأت صحافتنا الأدبية تنشر تجاربه فى هذا الجنس الأدبى منذ أواخر الخمسينيات، عانى هذا القاص معاناة شديدة، وهو يحاول حقن قصتنا المصرية القصيرة، بدماء جديدة، طامحاً فى الوقت ذاته إلى إقامة نوع من التوازن بين طموحاته الفنية وواجبه المسئول تجاه قضايا الإنسان ومشكلاته المعاصرة .

بعد هذا التنويه السريع، لايسعنا إلا أن نقرأ قصص المجموعة، التى بلغت أربع عشرة قصة محاولين ردها إلى وحدات فنية مشتركة السمات متلاقية الملامح، متحدة القسمات، وسنكتفى باختيار قصة واحدة تمثل كل وحدة، ونعرض لها بالتفصيل لتكون بمثابة مفتاح القارىء لمثيلاتها، فيجب ألا ننزلق

إلى تلك العادة السيئة، التى يغرم بها بعض النقاد؛ وهى تلخيص كل القصص تلخيصاً شائهاً ومملاً، ثم تقديم هذه الملخصات للقراء تحت ستار النقد الأدبى، فالنقد الحقيقى هو الواسطة الأساسية بين العمل الفنى والمتلقى، القصص التى سنختارها لا تعنى أن بقية قصص المجموعة تافهة أو مسطحة، فكل قصة لها مذاقها الخاص، ولكننا سنختار ما تحقق فيه قدر ملحوظ من النضج الفنى .

حينما نشرع فى القراءة يجب أن نبدأ بصاحب الحق كما يقولون، فالقراءة المتأنية لهذه المجموعة تجعلنا نقف أمام قصص : «أبواب الصحراء» و«بهلوان على كوبرى التحرير» و«المتجول» وقفة خاصة، ففى قصة: «أبواب الصحراء» «باب ضخم، لمصراعيه عند الفتح والإغلاق صرير مرتفع، يسمعه كل إنسان فى القرية حتى الأطفال الصغار، الحيوانات تمط رقابها وتهز رءوسها عند سماعه، الجميع يدركون الفرق بين نغمة إغلاقه ونغمة انفتاحه...» ولذلك : «بمجرد أن ينتهى الصرير تندفع الحركة فى قنوات تموج بالرجال والنساء والحيوانات عبر القرية إلى الصحراء، ثم الباب» ولما كانت كل مصالح أهل القرية تقضى خلف هذا الباب، فإننا سرعان ما نجدهم يحطون

الرحال، ويدقون أوتاد الخيام، وحين ينادى المنادى: «يترك الناس أشياءهم وأطفالهم الصغار داخل الخيام و«يقفون فى طابور طويل أمام الباب، فالجميع مصالحهم خلفه.»، وهناك حارس الباب «رجل نحيل الجسم أصفر اللون، له رأس صغير، وعينان ضيقتان، يجلس فوق مرتفع بجوار الباب، يصعد إليه الحراس بطلبات الجماهير» و«يمر بعض الناس من الباب» ويأخذ الباقون أوراقهم المرفوضة، وهم فى حيرة «يندفع إليهم بعض الناس يرشدونهم إلى رجال يستطيعون أن يكملوا لهم الأوراق الناقصة، أو يصححوا لهم المعلومات المطلوبة.. وهذا أمر ميسور بشرط التنازل عن بعض ما يملكون»، وفجأة «يصر الباب.يتقابل مصراعاه .. ويقف كل شيء، يختفى الرجل من فوق الكرسى، يتوه الحراس، يذوب جامعو الطلبات ومصححو المعلومات، لا يعلم الناس أين اختفوا كما لا يعلمون من أين يأتون عندما يعود الطابور، ثم يعود طابور الحركة إلى القرية بطيئاً حزيناً »..

فى القرية يعرفون أن اللصوص قد سطوا على بعض منازل القرية، التى نسى أصحابها أن يغلقوها عند سماعهم صرير الباب، تعم الفوضى القرية و«يصيح إمام المسجد يحث الناس

على الرجوع إلى الله.» وفجأة يرتفع صرير الباب، و«تتدفق الحركة عبر القرية إلى الصحراء، ثم الباب الضخم» مرة أخرى، «وينتشر مصححو المعلومات بين الطابور من جديد، ويتسكع آخرون بين الخيام» ثم «يسمع الناس صوتاً واضحاً كان يصيح لينبه الناس إلى أن هناك أبواباً أخرى غير هذا الباب، وتتساءل الرءوس، وتضطرب النفوس بين الشك واليقين، ويهرع مصححو المعلومات مع بعض المستفيدين يشككون فى جدوى هذا النداء، وقد نجحوا فيما أرادوا، «وتعود نظرات الناس فى الطابور ترتبط بحركات الرجل الجالس فوق الكرسى»، ويغلق الباب فجأة كما فتح فجأة فتخيب الآمال، ويندمون على عدم تلبيتهم للنداء، الذى ذهب أدراج الرياح، ويدركون فداحة خطئهم، ولكنهم سيحاولون تلبية النداء فى المرة القادمة .

هذه القصة تنتمى إلى «القصة الرمزية»، وكذلك قصتا «بهلوان على كوبرى التحرير» و«المتجول» فهذه القصص الثلاث ذات نوعية واحدة، فقد حلقت فى عالم الرمز، واستهدفت الفن القصصى فى ذاته، كما وضحت فيها متعة الإثارة الدرامية، فهزت ركود الحياة بخلقها عناصر مؤثرة كالمفاجأة والتشويق وإثارة الفزع والشفقة، امتلأت بالأحداث الخيالية والأسطورية،

التى تشبه الخرافات والحواديت المثيرة، فخيال كاتبنا قد حلق فى عوالم مسحورة مملوءة بالخفايا والأسرار والمفاجآت، تذكّرنا بعوالم «إدجار ألن بو» .

وإذا كنا نرى أن هذه القصص الثلاث تمتعت بقدر من الجودة شكلاً ومضموناً، فإن ذلك يرجع إلى وعى أديبنا بلغة فنه، وقدرته على توظيفها، وإن كان لم يسلم من بعض الحشو والتفصيلات الزائدة، برغم ذلك فإن هذه القصص الثلاث نراها ثلاث طرقات على باب القصة العالمية .

وعندما نقرأ قصتى «واخضرت الأرض» و«القرية واللصوص» نتذكر رأى أرنست كاسيرز فى «الأشكال الرمزية»، فقد قرر هذا الفيلسوف أن كل منجزات الحضارة الإنسانية تؤول فى النهاية إلى أشكال ذات طابع رمزى؛ فالأسطورة والدين واللغة والفن تنحل إلى أشكال رمزية، وقد أسس رأيه هذا، معتقداً أن الحقيقة لا تدرك من جهة الوجود المطلق وحده، ولا من جهة الشعور الفردى وحده، وإنما تدرك فى اتحادهما وفى الشكل الرمزى، الذى يركبه نشاط الروح الخالق، وهذا ما تؤكده القصص الثلاث التى ذكرناها سلفًا، وهاتان القصتان «واخضرت الأرض» و«القرية واللصوص» تندرجان تحت ما

نطلق عليه «القصة الواقعية الرمزية» إذا جاز الاصطلاح .

فقصة و«اخضرت الأرض» التى سميت بها المجموعة، تجسد سطوة رجل قـوى، له عـزوته، على رجل ضـعـيف لا عـزوة له، فيمنعه من إدارة الساقية ورى أرضه، من خلال منطق الغابة، تضحى بقرة الرجل الضعيف عجفاء، وأرضه يحرقها الجفاف، بل يختفى اللون الأخضر من أراضى الضعفاء.

لذا نجد (صابر) ذلك الإنسان الضعيف يثور، ويصر على مواجهة (دعبس) ذلك الطاغى المتجبر، ويقرر إدارة الساقية برغم نصح الناس وتحـذيراتهم: «صـاح به الناس ينصحـونه بالعودة، فهو لا يستطيع الوقوف أمام دعبس، وارتفع صوت الشيخ منصور يحذره بأن البلدة كلها لا تستطيع الوقوف أمام دعبس، سـار صابر يجذب البقرة خلفه فى ثورة.. واقترب من الساقية.. ووقف الناس بعيداً، ينظرون إليه فى رثاء وشفقة، رآه دعبس يقترب، انتظره عند نهاية الطريق، تعلقت به عيون الناس، وهو يقف كالثور الهائج.. اقترب منه صابر، وقف دعبس أمامه، وقبل أن ينظر إليه صابر مط دعبس جسمه، ورفع يده.. هوت اللطمة على وجه صابر.. دار رأسه.. ترنح جسمه النحيل وسقط على الأرض»، و«عاد صابر فى الطريق يتحسس فكيه متسائلاً:

لماذا يضربنى.. إنها ليست ساقيته، إنها لأهل القرية .. لماذا لا يتركنى أروى أرضى؟!.. لقد جفت الأرض ومات الزرع، ولم تعد البقرة تجد ما تأكله.. وما بال الناس لا يفعلون شيئاً .

وحينما تعلم أم صابر بذلك تروح تسأل عن باقى أولادها، فتجد كل منهم مشغولاً بأموره الخاصة، ولم يشترك أحد منهم فى مواجهة دعبس فتوبخهم على هذا التقصير، وينصحها أهل القرية بأن تزوج (صابر) من عائلة كبيرة حتى تكون له عزوة، ويقف ضد (دعبس) يقع اختيارها على عائلة «السوالم».

فيذهب الشيخ منصور وأم صابر محملين بالهدايا المقتطعة من قوت الأهالى إلى عائلة «السوالم» وهناك تكون الصدمة، فعائلة «السوالم» على وفاق تام وعائلة دعبس، فتخيب آمالهما، ويدرك الأهالى أن تصالح الكبار ما هو إلا مصائب تحل بالصغار، ويتأكد لأهل القرية أن خلاصهم من (دعبس) لا سبيل إليه إلا بتضامنهم مع صابر، وبفضل هذا التضامن استطاع (صابر) التغلب على (دعبس) وإدارة الساقية: «أما دعبس فقد رآه الناس يلعق دماءه بجوار الشجرة.. وعندما أتت عائلته كانت بقرة صابر تدور فى الساقية.. وبقرة دعبس تجرى على الطريق يضربها الأطفال بالعصى، ويرمونها بالحجارة .»

ومن يتأمل هذه القصة أو «القرية واللصوص» يجد أن الواقع يعانق الرمز فى آن معاً، كما تحمل كل منهما مستويين من التعبير القصصى، المستوى الأول تبرز وجوده الأحداث الواقعية، يحسه القارىء العادى ويستوعبه.. المستوى الثانى: تلمح إليه بعض ومضات فى القصة، يمكن إحالته إلى رمز يستوعبه القارىء المثقف، يستمتع بتجميع خيوطه من الألفاظ والإشارات والومضات التعبيرية، التى تعيها مخيلته النشطة المبدعة، وإنصافاً للحق نقرر أن هذا اللون من القص لم يكن طه حواس هو كاتبه الأوحد، وإنما شاركه قصاصون آخرون قديماً وحديثاً.

أما قصتا «الهروب من اللعبة» و«السحب السوداء» فقد تعمقتا واقع المدينة، وكشفتا وجه المادية البغيض، فهما قصتان واقعيتان لهما مذاقهما المتشابه، فقصة «الهروب من اللعبة» تقدم بطلاً مثالياً، يناصبه العداء واقعه المادى، ويعذبه نقاؤه فى زمن لا يؤمن بالنقاء أو الطهارة، فبعد أن تتوتر أعصابه متأثرة بواقعه الضاغط بوجه خاص، وأحداث العالم المقبضة بوجه عام، يصل مكتبه فى عمله، فيكتشف جريمة اختلاس فيدور رأسه، ويجوب الحجرة كالفأر المذعور، محاولاً لفت نظر زملائه، ولكن لا تبدو منهم أية بادرة اهتمام.. لحظات «ووقف بباب الحجرة رجل

ضخم الجثة، يده اليسرى فى جيب بنطلونه.. وفى اليمنى بين السبابة والوسطى سيجارة يتصاعد دخانها على شكل علامات استفهام، تملأ فراغ الحجرة، انتصب الجميع وقوفاً كالتماثيل عند رؤيته».

ينصحه الرجل من خلال لهجة تهديدية بأن يحنى رأسه كى تمر العاصفة، ويشير إلى زملائه: «لقد كانوا مثلك – ثم تعلموا – ومن مصلحتك أن تصبح مثلهم»، على إثر ذلك تداهم بطلنا غيبوبة، يرى الأشياء كما لو كانت تسبح فى الظلام «بدت له وجوه الزملاء خلف خيوط الدخان شاحبة كوجوه موتى لم تغلق عيونهم، فملأ الرعب قلبه.. جرى – الطريق طويل مترب – والعيون خلفه تطارده.»

يربط الكاتب بين طفولته وما حفلت به من خوف وتحذيرات، وبين حاضره، وما يكتنفه من مطاردة ومفاجآت مستخدماً «الفلاش باك» تارة «والمنولوج الداخلى» تارة أخرى، فاستطاع كشف أغوار الذات المطاردة، وبلوّر أبعاد الواقع دون حذلقة، أو اللعب بأساليب غامضة، وإن كان ذلك لايجعلنا نغفل بعض العبارات الزائدة، التى كانت أشبه ما تكون بأورام خبيثة، يجب استئصالها حتى تصير القصة مكثفة، تؤدى دورها المرسوم دون

ملل أو رتابة .

وقبل أن نترك هذه القصة من واجبنا أن نشد على يد بطلها المثالى المقاوم، فقد عاف الاختلاس، وهرب من اللعبة القذرة، ظل يعاند ، ويدفع الثمن مطاردة تشوى جوانحه رغم ظروفه الصعبة، لم يستسلم فذكرنا بأبطال الأدب الكلاسيكى المأساويين، إلا أن كاتبنا قد وظفه فى خدمة هدفه الفنى، وشكل منه لوحة عامة، كونتها جزئيات مختارة ودالة فى الوقت ذاته، كذلك نرى قصة «السحب السوداء» نغمة أخرى من نفس المقام .

أما ما يسمى «بالقصة النفسية» فى المجموعة فتمثلها : «لعبة ثقة» و«العروسة» و«الخيوط» فهذه القصص الثلاث تتخذ من الذات القلقة الحائرة أرضاً تتحرك فوقها، متحاورة والواقع النفسى حيناً، مجسدة الواقع الاجتماعى أحياناً أخرى، ففى قصة «لعبة ثقة» نجد رجلاً وثق برجل آخر فأعطاه مستندات خطيرة، وحينما يتذكر ما حدث لزميل له فى حالة تماثل حالته، ينتابه الخوف من عدم حضور الرجل فى الموعد المحدد، وهذا أمر لا تحمد عقباه، فهو المسئول الأول عن تلك المستندات، وضياعها يعنى سلسلة من المتاعب لا تنتهى، يساوره الشك، وسرعان ما يزلزله القلق، تهتز كل المقاييس فى رأسه، وتضحى

لحظات الانتظار سياطاً تلهب نفسه دون رحمة، وإن حاول أن يطمئن نفسه: «هذا لا يمكن أن يحدث معى.. إبراهيم أفندى لم يختر الشخص المناسب، لماذا تأخر صاحبنا.. أيمكن أن يكون أصابه شىء، أم أنه تعمد عدم الحضور؟.. لا يمكن أن أقع فيما وقع فيه إبراهيم أفندى.. سيأتى فى الميعاد.. أنا الذى أتيت مبكراً، لولا ما حدث لإبراهيم أفندى لما أصابنى هذا الاضطراب.. إنها مستندات خطيرة، ما كان يجب أن أسلمها إليه، وأنا المسئول الأول عنها.. ازدادت دقات قلبه.. ضاق صدره.. أحس العرق يبلل جسمه.. نظر إلى ساعته، وإلى الطريق.. الضباب يخفى معالم الأشياء..» .

ويصور الكاتب من خلال «المنولوج الداخلى» هذا الرجل المضطرب، وقد «قذفه الحراس إلى قاع حجرة مظلمة» ويصبح «وحيداً خلف الجدران العالية»، هذه القصة مطعمة بالتصورات الخيالية المفزعة، التى تجعل قارئها يشهق أكثر من مرة، كما نجحت بفضل تكنيكها المتقن الذى رصد لحظات الصراع النفسى الموار، الذى عاناه بطلنا الحائر .

هذه القصص النفسية الثلاث قد غاصت فى أعماق النفس الإنسانية حتى وصلت إلى طبقاتها الچيولوچية الأولى، وجسدت

ما فيها من غرائز ومشاعر، وعلى القارىء أن يقرأ قصتى «العروسة»، و«الخيوط» حتى يتثبت من صدق ماذهبنا إليه، فقد استفادت هذه القصص الثلاث من جهود المدرسة النفسية الفرويدية بوجه عام، ومن جهود رواد هذه النوعية من القص كيوسف إدريس، وإدوار الخراط، وزكريا تامر بوجه خاص، وإن حاولت أن يكون لها مذاقها الخاص.

وتمثل «القصة العاطفية» فى المجموعة قصص «الفتى وبيت التماثيل»، و«الرحلة» و«زيارة للنجع» فقد عبرت قصة «الفتى وبيت التماثيل» وقصة «الرحلة» عن مادية العواطف الإنسانية والحب الصادق الذى قتله زيف العصر وماديته، وبلورت قصة «زيارة للنجع» الصدام بين العاطفة الشريفة وواقعها القاتل .

فعندما نقرأ قصة «الفتى وبيت التماثيل» نجدها تقدم عاطفة حب عاشها البطل فى الريف بقلبه البكر، وعقد عليها آمالاً مستقبلية، لذا نراه يرتكب الكبيرة وزوجة أبيه الجميلة الشابة، حينما تهدده بقتل هذه العاطفة، التى تعلقت بنياط قلبه، عندما يرحل إلى المدينة، تبهره الأضواء والزخارف الكاذبة، فينسى عاطفة حبه الأول، ويعيش عاطفة حب جديد يحفر مكانه فى أعماقه، لكن سرعان ما تصنع نظرة حبيبته المادية حواجز

وحواجز، فهى لا ترغب البسطاء، إنما تعشق من يرتقى القمم، ويحقق بثروته رفاهية حياتها المرادة: «أنا لا أريد إلا من يصعدون القمم.. كل الناس الآن يريدون الصعود، ويبحثون عن الطريق.. أى طريق..» فيذعر بطلنا من هذا الواقع المادى الشرس: «بلل العرق وجهه.. اضطربت أنفاسه.. اقترب من الجامع.. أبطأ فى سيره.. دخل.. توضأ.. اتجه ناحية القبلة وصلى»، ولكن «لم تخرج كلماته من قلبه.. لم يرتجف جسده.. لم تدمع عيناه.. خرج من الجامع، وسار كتمثال بارد فى اتجاه البرج».

استخدم طه حواس فى هذه القصة العاطفية «الفلاش باك» و«المنولوج الداخلى» فجسد الصراع الدائر بين المتناقضات، التى احتشدت بها القصة، وإن كنا نلاحظ أن لغة الحوار فى هذه القصة ليست على المستوى المرجو .

تبقى أمامنا قصة «أم سيد» كنموذج للقصة الوطنية فى هذه المجموعة، تمثل وحدها وحدة مستقلة من وحداتها، فقصة «أم سيد» تحاول جاهدة فهم الشخصية المصرية، وبطلها يطل علينا ساخطاً على كل شىء، متبرماً من كل شىء: سب ولعن الترام والزحمة والناس، وخطا فى الشارع يكرر النظر إلى حذائه

المتسخ فى تبرم، وصل إلى الناصية، إلى قهوة «السعادة» ابتسم فى سخرية، وهو يقرأ كلمة «السعادة»، وتواصل الأخبار المؤسفة - المسموعة والمقروءة - شحنه يأساً فوق يأسه، كما كانت تحركات الناس غير المسئولة، وسلوكهم اللامبالى تثير غيظه وحنقه: «طوى الجريدة فى ضيق.. التقطها منه حامد، واشترك معه سعيد فى حل «مسابقة الكلمات المتقاطعة»، ويترك بطلنا مكتبه، ويقتربْ «من النافذة.. نظر إلى المارة.. أم سيد كعادتها متربعة على الناصية أسفل النافذة.. أمامها على الأرض علبتان من الورق المقوى بهما قليل من حبات الفول السودانى، وأصابع من الحلوى، مغلفة بأوراق باهتة، يحيط بها أطفالها الثالثة: سيد وإبراهيم وخديجة، والرابع بين أحشائها يكاد يمد يده يتناول حبة فول من العلبة».

عندما يذهب إلى زيارة صديقه فى المستشفى يجد «مجموعات من المرضات هنا وهناك على امتداد الردهة»، و«جريدة الأخبار فى يد إحداهن.. ونفس المربع.. مربع الكلمات المتقاطعة يشد انتباههن» فيتفاقم إحساسه بالمرارة، ويظن أن مثل هذا الشعب، الذى تشد انتباهه كل هذه التوافه، وعدوه يهدد وجوده، لا يمكن أن ينتصر، حينما يضرب العدو الإسرائيلى

أحد المصانع، وتمتلىء المستشفى بالجرحى والمصابين، بعد أن أدى كل منهم دوره على خير وجه، يجدهم، وهم فى أشد حالات الألم يسألون عن بعضهم البعض فى لهفة وقلق، ويجد أكثر من مواطن يعلن تبرعه بدمه لمن يحتاج، بل تمتد طوابير التبرع لتسد الشوارع والحارات فينهدم تصور البطل الخاطئ عن الشعب المصرى من أساسه، يتعرف على الشعب المصرى على حقيقته، وتتبخر نظرته السوداوية تماماً، لذلك عندما رأى «أم سيد» تقف فى طابور التبرع، خيل إليه أنها ليست أم سيد، التى يعرفها» ويدرك بطلنا فى النهاية أن هذا هو الشعب المصرى الأصيل، الذى يقف وقفة رجل واحد فى أوقات المحن، تتفجر أصالته العريقة فيعطى دون حساب حباً وانتماء للوطن، نجحت القصة فى توصيل ما تريده دونما مباشرة، وبعدت إلى حد كبير عن أساليب الخطابة، فحققت بذلك مستوى ملحوظاً للقصة الوطنية المعاصرة .

فى ختام هذه القراءة يهمنا أن نلفت النظر إلى حقيقة لاحظناها، ستفرض نفسها على قارىء هذه المجموعة وهى: التنوع الخصب، الذى حوته بين دفتيها بدرجات مختلفة، لذا يجب ألا يأخذ القارىء تقسيمنا، الذى اتبعناه فى هذه القراءة

كـأمـر باتر وقـاطع، كمـا لايفوتنا أن نقر بأن كـاتبنا طه حواس يملك مـوهبـة قـصـصـيـة أصـيلة، ويسـتطيـع أن يعطى الكثـيـر، ولاسيـمـا إذا اهـتم بلغـة الحـوار، ومنطق ألفـاظه وغـربلها بحـيث تكون كل لفظة لـها ضـرورتها الحتمية ودورها الفاعل فى سـياق القصة القصيرة .

قراءة فى «مجرد بيت قديم» *

«أبلة الناظرة دخلت فصلنا، كل مرة تأخذ واحداً منا وتخرج منا وتخرج، تعود بمفردها لتأخذ آخر .. أبلة بشات مدرسة الحساب تركت الكتاب والطباشيرة وقالت :

– قيام .

أبلة الناظرة لم تكن معها ابتسامتها الطيبة حين قالت :

– جلوس .

شاحبة وهزيلة على غير عادتها، تتكلم مع أبلة بشات، البنت ميرفت تنقل الدرس من السبورة إلى كراستها، وحسام خطف سندوتش نجوى...»(١)

هكذا بدأ أحمد طوسون أولى قصصه فى «مجرد بيت قديم» أول أعماله الإبداعية، الذى أصدره على نفقته اقتطاعاً من قوته – عن مطبعة مصر بسنورس / الفيوم، وهو يضم عشر قصص

قصيرة، تشغل (٩٧) صفحة من القطع المتوسط، داخل غلاف بسيط تتصدره لوحة معبرة للفنان محمد الطلاوى .

القاص أحمد طوسون من مواليد الفيوم ١٩٦٨م، حصل على عدد من الجوائز : «جائزة أدب الحرب (أكتوبر الإنسان) التى نظمتها جريدة (أخبار الأدب) بالتعاون مع مجلة (النصر) ١٩٩٦م، «جائزة العقاد الأدبية للقصة القصيرة» بمناسبة مئوية العقاد ١٩٩٧م، «جائزة القصة لدول جنوب البحر الأبيض المتوسط التى نظمها إقليم ليجوريا الإيطالى ١٩٩٨، و «جائزة المركز القومى للطفل فى القصة فى مجال أدب الطفل ١٩٩٨م.

الحقيقة هذا الإصدار الأول لأحمد طوسون وقع فى يدى بطريق الصدفة البحتة .. رحت أتصفحه من باب حب الاستطلاع، فإذا به يجبرنى على احترامه وقراءته قراءة متأنية، لم أتركه حتى أنهيته تماماً فى جلسة واحدة، استمتعت بالقصص العشر بل حلقت وكاتبها عبر فضاءاتها الرحيبة .. وأثارت فىَّ دافعية الكتابة عنها، ولكنى تريثت آملاً أن ينهض بالمهمة أحد نقادنا المنصفين .

لم يكتب أحد شيئاً، وبدت لى المسألة فى مجملها أشبه بمؤامرة صمت، تحاك فى سراديب مجهولة ضد كل إبداع جاد،

وهذا الأمر جعل بعض ضعاف المواهب يتبوؤون صدارة المشهد الإبداعى حالياً فى مصر دون وجه حق، مما جعل بعض الأصوات ينادى - أحياناً - بتنشيط الحركة النقدية، ورسم خارطة جديدة لإبداعنا الأدبى المعاصر .. ما علينا.

«مجرد بيت قديم» ينقسم إلى ثلاثة ألوان من القصّ :

القسم الأول يضم قصص : «فصل ١/٢»، «نادراً ما تمطر ليلة العيد»، «مفتاح الجنة»، «حافظة نقودى»، و «مجرد بيت قديم» التى عنوّن بها الكاتب إصداره، وهذه القصص الخمس تنتمى - بشكل عام - إلى اتجاه المدرسة الواقعية، وإن تسربلت - أحياناً - بخيوط رومانسية، وهى تتناول قضايا إنسانية هامة كقضية المواطنة، العلاقة الزوجية وتأثرها بمرور الزمن، مواجهة تقلبات الواقع المعيش، سطوة السلطة والخرافة فى مجتمع نامٍ، عدم توافر الأمن، والحنين إلى الماضى - مكانياً وزمنياً - كظاهرة طللية، تجذبنا إلى الخلف أكثر مما تدفعنا إلى الأمام .

وهنا يجدر بنا تناول قصة «مجرد بيت قديم» بالقراءة كنموذج صالح للتطبيق على رؤية الكاتب وطريقة قصه فى قصص هذا القسم .

يبدأ القاص قصته مسترجعاً ملامح قريته خلال سنوات

طفولته – عن طريق الفلاش باك – واصفاً مدقاتها، حفرها، مستنقعاتها، حقولها، حيواناتها، طيورها، ترعتها، أطفالها، وناسها بضربات سريعة أشبه بضربات الفرشاة .

ثم نجد القاصَّ – وهو راوى القصة – يقيم فى المدينة وزوجته وجدته وطفله الصغير، وحينما حان موعد سفره لخارج مصر فى مهمة عمل، دخل على جدته حجرتها الصغيرة ليودعها، فتستحلفه بحياتها أن يسفّرها البلد «كانت دائماً تريد العودة إلى بيتها، لكننى لا أعرف لمَ كانت تصر جدتى هذه المرة على العودة إليه بعد أن تركته منذ أكثر من عشر سنوات، وعاشت معنا وأصبحت عاجزة عن خدمة نفسها .. وكانت أجازتى قد انتهت، وحان موعد سفرى، وحين دخلت عليها حجرتها الصغيرة لأودعها .. انكفأت على يدى وقبلتها :

– وحياتى عندك يابنى .. ودينى البلد» (٢) .

وتوفيت الجدة أثناء سفرة الحفيد للخارج، وحين عاد فوجئ بوفاة الجدة «فيرى الكآبة والحزن يمدان ظلالهما على الأشياء، فيفر إلى حضن قريته البعيدة، وهناك ترصد كاميرة قلمه مقارنه واعية ودقيقة بين قرية الماضى وقرية الحاضر، بين الأموات والأحياء، وشعر بضياع الهوية بين متناقضات كثيرة فيجرفه

الحنين إلى الماضى «جرجرت أقدامى إلى الحوارى الضيقة الخالية من الأولاد، وصورة ابنى وهو يلبس الجلباب المقلم، ويستحم فى مياه الترعة تلح على رأسى»[٣] .

ولعلنا لاحظنا أن القاصَّ لا يعبر عن فكرته أو رؤيته بشكل مباشر ساذج، بل يطرح مضامينه ورؤاه بفن، يراوغ، يوحى ولا يصرح، ويمضى سريعاً حينما يتأكد أن فكرته أمسكت بتلابيب قارئه، تساعده مفردات موحية رشيقة وتراكيب لغوية دالة .

القسم الثانى : يحتوى على قصتى «أغنية الذى مات» و «ضفدع ليلى»، هاتان القصتان تنتميان إلى اتجاه المدرسة التعبيرية، تلك التى تبلورت «شيئاً فشيئاً، مع توهج شعراء الرومانتيكية فى الدفاع عن ذات الفرد المهدرة التى أغفلها الفلاسفة والمشرعون والمبدعون طويلاً، وبدأت تأخذ شكل العرض المنهجى مع الإلحاح على قدرة العمل الفنى فى التعبير عن استجابة الفنان الشخصية لحادث أو موضوع بعينه، والربط بين قيمة العمل والكشف عن مزيد من الطاقة الفردية للمبدع ...»[٤].

هنا نجد القاصَّ يعبر بطلاقة وصدق عن حركة المشاعر، وإيقاعاتها المختلفة خلال مدها وجذرها، هبوطها وصعودها حيال موضوع من الموضوعات، أو انفعال من الانفعالات الذاتية

الإنسانية .. وكان «الموت» – موضوعاً وشعوراً – هو لب هاتين القصتين، وإن حرض القاص بطليه فى كلا القصتين على المقاومة ومواجهة كل صور اليأس والإحباط والسلبية، بما يملكان من صفات وقيم إنسانية ومخزون الطاقة الروحية .

هنا يتحتم علينا أن نتعرض لقصة «أغنية الذى مات» كنموذج تطبيقى لاتجاه «التعبيرية» الذى تبدى فى هذا القسم. القصة تناولت «الموت» ممتزجاً بالفقد والحب والأبوة والبنوة، أو قل «الموت والحياة» بأوسع معانيها «عجائز كثيرات يبكين فى جوف الدار، عليه أو على غيره فقد منذ زمن بعيد، غالباً ما يأتين بذكرياتهن معهن، تربت كل واحدة على الأخرى ويتجرعن نفس حرارة الألم .. الشبورة كثيفة، الصباح يبدو وكأنه بعيد، والشوارع على حالتها لا تتغير، نشيج المرأة العجوز لا ينتهى، الأخريات خف نشيجهن ...»[٥] .

أمام جلال «الموت» تتعرى النفوس، وتطرد قشرتها الزائفة، يتجلى الصدق بأدق معانيه فنعرف الناس على حقيقتهم أبناءً وآباءً وأصدقاءً وأقارب وزوجات وجيراناً .

فى هذه القصة كثيراً ما يتم تبادل الأدوار، فالميت يصير حياً، والحر يبيت سجيناً، والصديق يستحيل عدواً، والليل

والنهار يتعاقبان فى إصرار دونما جدوى «الجياد تسبقك، المتواهنون .. لا وقت للزقزقات، الصهيل أجمح، أصرع الأرض، الأشواك الكثيفة كم جرحتك، جاء دورك الآن، انطلق، الطيور الغريبة تطاردك، قف على قدميك مرة أخرى وانطلق، اخلع نعليك، افتح للريح صدرك، لا تنكمش اصرخ، لا تمت صمتاً، ستمنع صوتك الجدران، وحدك فى الزنزانة السوداء، الليل بشع كوجه امرأة شائه .. وجهها جميل بين كفيك ...»(٦).

هذه قصة مشاكسة، فبقدر ما تعطيك تأخذ، ولا تعرف متى أعطت، أو متى أخذت؟.. متى تسلمك قيادها، أو تجمح منك بلا مناسبة؟، إن المعانى والمشاعر فى هذه القصة تتمركز فى قلب الدائرة، ثم تنداح فى دوائر متتابعة حتى تصل نهايات الأقطار .. ثم تعود تتمركز مرة أخرى .. وهكذا: «يلتفون حولك، المرأة العجوز تلهث خلفك، الرجل العجوز لا يقوى على النهوض، تخرج الآن من زنزانتك .. نفس الشوارع والبيوت، نفس الملامح التى اعتدتها، نفس الاسم الذى كانوا ينادونك به ..»(٧).

أما **القسم الثالث** : يشمل قصص : «كتالوج، «الديكة والطاووس»، «السؤال عن الوقت» و «رسالة العصفور الفقيد»، وهذه القصص الأربع تتبنى اتجاه المدرسة الرمزية فى الأدب

والفن، ذلك المذهب الذى يعمد معه المبدع اتخاذ أشياء مادية رموزاً لمعان ودلالات معنوية، ويستطيع القارئ بقليل من التدبر وإعمال العقل اكتشاف العلاقات الرابطة بين الرمز والمرموز إليه فى هذا اللون من الإبداع، الذى يتسع للعديد من التفسيرات والتأويلات، ومن ثم تتسع بالتالى آفاق نصوصه بعدد قرائه ومتذوقيه .

ويحسن أن نختار قصة من هذا القسم، نبلور من خلالها سمات هذا اللون من القص، فنختار قصة «رسالة العصفور الفقيد» فالكاتب يتخذ من العصفور رمزاً لكل إنسان فارس طموح، يُقدَّم قرباناً فى سبيل طموحاته وطموحات مجتمعه المنشود، ومجتمعه فى الواقع لاه غافل، لا تشغله إلا لغة الشجب والإدانة والتبرير الملفق، ويقوّى الكاتب دلالته الرمزية باستخدامه العناوين الفرعية، التى تلمح إلى دالات رمزية مساعدة: اعتراف / صحيفة معارضة / صحيفة قومية / إذاعة أجنبية / إعلان / من مذكرات العصفور الشاهد / آخر ما قاله القتيل .

هذا تأويلى لنص «رسالة العصفور الفقيد» وهو لا يغلق الباب أمام تأويلات أخرى، والتأويلات الأخرى تثرى النص ولا تقلل من قيمته، ولأن النص نفسه قصير جداً أطرحه هنا كاملاً للقراءة

لإثارة ذهن القارئ ربما نكتسب مزيداً من التأويلات: «**اعتراف** : الآن يا حبيبتى ... عندما حلق العصفور بين السحاب، حاولت تقليده، كانت أجنحتى عارية من الريش، لم تقو على حملى، سقطت على الأرض، تناثرت أشلائى، وأصاب العصفور طلق غادر. **صحيفة معارضة** : تواترت الأنباء عن مقتل عصفور صغير، الحادث الأثيم قيد ضد مجهول، المصادر تؤكد أن الحادث وراءه يد فاعل .. احتجت اليوم باقى صحف المعارضة. **صحيفة قومية**: على الناس ألا تحزن لمقتل عصفور، فكل واحد منا عصفور طليق، ولنعتبر الحادث حادثاً عارضاً، لا يعكر صفاء سمائنا، خاصة، والمدعو اعتاد تعدى سماءه الإقليمية .

إذاعة أجنبية : المصادر تؤكد ترحيب الناس لمقتل العصفور، خاصة، وقد اعتاد الغناء فى كل وقت مما سبب ازعاجاً للمدن المجاورة ... الناس فى المدينة بنفس الملامح، يواصلون حياتهم، يخرجون ويسمعون ويشاهدون ويضحكون، وآخر النهار يضاجعون زوجاتهم وينامون .. الأطفال بزيهم الجنائزى – فى الشوارع – يرددون : (آه يا عصفورنا الصغير، كنت تحب الرقص والغناء، كنت تحب الأرض والسماء والشجر، لم تكن كما يقال عنك .. عشت يا عصفورنا – بيننا – ميتاً، والآن هل

تعيش ؟!. **إعلان** : لجلب مزيد من الرخاء والسلام ريشة واحدة من ريش عصفورنا الفقيد، والثمن لن يزيد عن دولار.

من مذكرات العصفور الشاهد : السحاب كثيف يحجب كل شيء عنى، حالة الطقس ليست كما وصفتها هيئة الأرصاد الجوية، دوى الطلقات يخرق فزعى، اسمعه يستنجد بى، أمد له يدى ولا أراه، الدوامات الهوائية تشدنى بعيداً، الغمام قاتم قاتم. **آخر ما قاله القتيل** : كنت أغرد، كانت الطلقة كحبة قمح، ظننتها حبة للحياة سكنت قلبى، لكننى لم أستطع الغناء، لم أستطع الحياة ...

الآن يا حبيبتى يمكن الاعتراف بأن الرسالة ينقصها الكثير من التفاصيل الهامة، العصفور الشاهد قالوا عنه أنه غريب ولا يخالط العصافير، ولا يعرفها، العصفور الفقيد، قالوا عنه : أنه لم يستمع لحكمة الحكماء ويكف عن الغناء والتحليق، وأنا يا حبيبتى يدفعنى حبك إلى الغناء لكننى عاجز عنه، يدفعنى حبك إلى التحليق لكننى عاجز عنه، فالناس فى المدينة يتحدثون عن عصفور صغير حاول التحليق والغناء، وعن طلقة وحيدة اسكتت كل العصافير عن الغناء، وقتلت العصفور الصغير»(٨)

والجدير بالذكر أن قصص «مجرد بيت قديم» للقاص أحمد

طوسون لا تحمل سمات «المجموعة القصصية» ومواصفاتها الفنية؛ فقصص القسم الأول لها عالمها الواقعى، وقصص القسم الثانى ذات عالم تعبيرى، وقصص القسم الثالث تحلق فى فضاءات الرمز، إلا أن كاتبها – من خلال عملية القص وآليات السرد وإدارة الحوار ومقومات أخرى – أثبت موهبة فى ألوان القص التى قدمها، وهو جهد يستحق عليه التحية، خاصة إذا عرفنا أن هذا هو إصداره الأول، وأن هذه الخطوة هى أولى خطواته فوق درب القصة القصيرة، ذلك الفن الصعب المراوغ .

ونشير إلى لغة القاص، لقد توسل بلغة بسيطة اتسمت بالسهولة والسلاسة وامتازت بالعفوية سرداً وحواراً، وتخلو إلى حدٍ كبير من الأخطاء النحوية والصرفية والأسلوبية، وأن ما وقع من أخطاء لا تشكل عائقاً أمام طرائق التلقى .

حقاً إن بريق الذهب الخالص لا يمكن أن ينطفئ أو يضيع وسط ركام القش مهما كانت الظروف والأحوال .

الهوامش

* هذه القراءة أُضيفتْ إلى الكتاب قبل الطبع لضرورة فنية وموضوعية. (المؤلف)

١- أحمد طوسون قصص «مجرد بيت قديم» - مطبعة مصر بسنورس / الفيوم - طبعة محدودة على نفقة المؤلف - عام ١٩٩٩. ص ١٠.

٢ - المصدر السابق نفسه . ص ٤٢، ٤٣.

٣ - المصدر السابق نفسه . ص ٤٩ .

٤ - د. جابر عصفور «نظريات معاصرة» إصدار مكتبة الأسرة لعام ١٩٩٨م. ص ٢٤، ٢٥ .

٥ - أحمد طوسون، قصص «مجرد بيت قديم» - مطبعة مصر بسنورس / الفيوم - طبعة محدودة على نفقة المؤلف - عام ١٩٩٩ . ص٥٥ .

٦ - المصدر السابق نفسه ص ٧٢ .

٧ - المصدر السابق نفسه ص ٧٣.

٨ - المصدر السابق نفسه . ص ٩٤، ٩٥، ٩٦ .

الحب .. والموت .. والفقر
فى «الناس والعيب»

كاتب مجموعة «الناس.. والعيب» عرفته حركتنا الأدبية من خلال مشاركته فى القصة القصيرة والمقالة والخاطرة، التى نشرت منذ عام ١٩٦٣م، على صفحات مجلاتنا المصرية كالأدب والثقافة والرسالة والقصة، والعربية كالأديب اللبنانية .. ولايزال كاتبنا يواصل عطاءه، على الرغم من المكابدة، التى يعانيها هذا الأديب الإقليمى المثابر، يعمل فى صمت، بعيداً عن المجادلات البيزنطية الفارغة، التى تسيطر من آنٍ لآخر على حياتنا الأدبية فى العاصمة .

عندما نقرأ مجموعته القصصية «الناس.. والعيب» قراءة متأنية نجد أن (الحب) و(الموت) و(الفقر) دوائر ثلاث تتداخل .. تتقاطع.. تتوازى، وتشكل فى النهاية أهم السمات البارزة لهذا

العمل، الذى نراه متحاوراً والواقع الاجتماعى حيناً، كما يتفاعل والواقع النفسى أحياناً أخرى، دون أن يفتقد تلك العلاقة الحميمة بين الإنسان وطموحاته، طوال رحلة بحثه عن واقع أفضل، أو غد جديد، فكم تاقت قصص هذه المجموعة، التى بلغت إحدى عشرة قصة إلى ذلك الواقع المنشود، أو الغد المأمول، من خلال لغة فنية، تنم عن فهم واعٍ لدور الفن، وما يجب أن يكون عليه تجاه قضايا مجتمعنا المعاصر .

إذا كنا قد أشرنا إلى أن (الحب) و(الموت) و(الفقر) هى المحاورالأساسية، التى دارت حولها قصص المجموعة، فإننا نجد قصص : (أيام تمر) ،(ضياع) ،(فى الليل) ،(عندما تهدر الذكريات) و(رجل وامرأة والشيطان) خمس نغمات متنوعة عزفها أديبنا عنتر مخيمر على وتر (الحب)، من خلال حركة إيقاعية تبادلية، مجسداً من خلال لوحة عامة، تباينت خطوطها وألوانها من قصة لأخرى، بقدر ما فرضته طبيعة الموقف، وظروف اللحظة المعيشة، فقصة «أيام تمر» تجسد تجربة شاب، عاش قصة حب مبتورة، لم تتم لأسباب لاندريها، لكنه بعد تلك القصة استطاع أن يكوّن علاقة حب جديدة وفتاة : «ولكم كان فرحاً بها.. ظن أنها ستنسيه حبه القديم»، والحقيقة أن فتانا قد

علق على فتاته آمال المستقبل، الذى تخيله يقذف بالماضى خلف ظهره: «الحب أقوى من كل شىء، أؤكد لك أن حياتنا لن تكون قاسية.. لن نموت جوعاً.. أنت ستعملين أيضاً.. سنكافح معاً، وسنبنى بيتاً سعيداً..»، وسرعان ما يأتى ابن الحلال المناسب - مادياً - فتتزوج الفتاة، وتترك فتانا يطحن ضلوعه الفقد والأسى، وتهرس الكآبة جوانحه، ويصبح الحب - فى نظره - وهماً لا يؤمن به إلا الحمير - على حد تعبيره -: «حب ؟!.. وتترك عريساً يربح أحياناً فى يومين أو ثلاثة راتبى عن شهر كامل.. الحق أنى حمار..» وقد: «سرى فى كيانه حزن عميق، فاستدار ليجلس على حافة السرير متكدر الوجه» استخدم فى هذه القصة النفسية الاجتماعية ضمير المتكلم وضمير الغائب، فكشف ضمير المتكلم أغوار النفس، وما يموج فى داخلها من مشاعر، ورصد ضمير الغائب أبعاد القضية الاجتماعية المطروحة فى حيدة، وبهذه المزاوجة بين الضميرين استطاع القاص بلورة البعد النفسى والاجتماعى فى آن معاً .

أما قصة (ضياع) فتعبر عن مدى ما يعانيه زوج أصيب بمرض السل من ضياع ويأس، فقد تنكرت له زوجته، ظن أنها تحبه لإخلاصه وحبه لها وكل أيامهما الحلوة، حينما علمت

بمرضه، طلبت بلسانها الطلاق، وأيّد مطلبها أهلها: «شهر واحد فقط، ثم تطلب الطلاق.. تطلبه بلسانها!.. وعيناها فى عينى!.. تطلبه بلا حياء أو خجل.. نسيت كل ما مضى؟! .. قصة غرامنا.. أيام الخطبة الجميلة.. ثم أيام ما بعد ليلة الزفاف.. آه.. كم كانت بارعة حين أظهرت نفسها فى ثوب الطيبة والبراءة.»، وحينما يحاول إقناعها بأن علاج هذا المرض أصبح الآن سهلاً ميسوراً: «تمط شفتيها، ثم تلوذ بالصمت، ويتكدر وجهها، وتطفو على سطحه علامات الحنق والامتعاض»، أخيراً يجد أنه لا محالة من أن يقرر طلاقها: «فقد مضت أيام السعادة، ولن تعود، وتسرى فى كيانه اختلاجة ضياع ويأس، فأطلق زفرة حزينة.. ثم قفل راجعاً إلى المدينة»، استطاع القاص من خلال المعادل الموضوعى فى هذه القصة أن يعمق شعورنا بالمأساة، ويجعلنا نتعاطف والرجل، وننظر لتلك المرأة القاسية نظرة احتقار، وهى قصة اجتماعية، وإن كانت هناك بضع عبارات زائدة، افقدتها التكثيف وأبطأت إيقاعها .

قصة «فى الليل» تصور عذاب طالبة جامعية عرجاء، نعم جميلة، ولكنها عرجاء: «كم تبغض هذه الكلمة.. أتحرم العرجاء من الحياة؟!.. إنها جميلة.. نعم جميلة، والناس لا يجهلون هذه

الحقيقة، بيد أن التواء ساقها ينسيهم جمالها.. إنها حينما تسير فى الطريق لا تلاحقها غير نظرات الشفقة» حينما أبدى زميل الكلية نحوها بعض الاهتمام، عانت عذاب الحيرة بين الشك واليقين، لم تعرف بالضبط حقيقة مشاعره نحوها، ولما كانت تبحث فى شوق عن حب يبدد ما تعايشه من ضياع وحرمان، ظلت طوال الليل أرقة ساهرة، يشوى جوانحها التساؤل، ويحاورها الأمل: «أتراها الشفقة أم الحب؟.. ليته يكون الحب .. من يدرى؟ .. ربما .. شعاع الأمل ما يزال يسطع فى ظلام حياتها.. الأمل الحلو.. والحياة بلا أمل شقاء وضياع..»، وعندما يقف فتاها المأمول مع زميلة لها فى فناء الكلية سرعان ماتنهش الغيرة قلبها البكر، ويعاودها التساؤل من جديد: «لقد رأته اليوم يقف مع سامية.. وقف معها فترة طويلة.. ماذا كان يقول لها؟.. أتراه يحبها.. إنها جميلة، والأهم من هذا أنها ليست عرجاء مثلها.. يالقسوته!.. لماذا لا يرحمها؟!..» كان اعتصام فتاتنا بالكبرياء، ومعرفتها لنظرة المجتمع تجاهها، ويأسها من العثور على الحب المنشود بمثابة المنغصات الثلاث اللاتى أقلقن مضجعها، ليس فى الليل فحسب، بل بالنهار أيضاً، وفرض التساؤل نفسه: «أتظل هكذا تعيش فى الحرمان يعذبها الظمأ

للحب، وتدور فى رأسها.. كل يوم الهواجس التى لا تخلف سوى اليأس والحسرة والدموع، واتسمت القصة بشعور إنسانى نبيل، تعاطف وهذه النوعية من البشر، من خلال رؤية فنية كاشفة راصدة. نترك قصة (فى الليل) لنلتقى و(عندما تهدر الذكريات) فنجد شاباً تجثم الكآبة فوق صدره، يعذبه الشوق إلى المحبوبة الغائبة، لقد أحب زميلته الجامعية، وعاشا معاً قصة حب لا تنسى أثناء سنوات الدراسة، وعندما انتهى العام الدراسى الأخير، وذهب كل منهما فى طريق، شعر بطلنا بفراغ عاطفى قاتل، فعاش كالميت الحى يملؤه الندم، وتكوى الحسرة جوانحه، لذا كانت أغنية أم كلثوم الشجية، هى اليد التى نزعت الفتيل، فتفجرت الأعماق وهدرت الذكريات، سيطر الشجن والتساؤل: «هل تذكره أم أنه أصبح بعد انتهاء السنوات، التى قضاها معها فى الكلية نسياً منسياً.. ذكرى لا يخفق لها قلب، ولا تتفجر بسببها فى الأعماق ينابيع الآلام والأحزان..» كلما عانى بطلنا الحرمان ترعرع حبها فى قلبه، وملك عليه فؤاده: «أسيظل حبه لها ملء قلبه وعقله.. إن حبه لها الآن أقوى مما كان أيام الدراسة.. يبدو أن الحب نار وقودها الحرمان!.. زفر بحسرة، وأخذت تتلاطم فى ذهنه الذكريات...»، وسرعان مايقوده حبه

إلى قلمه، فيكتب إليها رسالة لعلها تطفىء نار الشوق، ولكنه يدرك فى اللحظة الأخيرة ألا جدوى من وراء كل ذلك: «أطرق مفكراً.. وبعد ثوان مريرة رفع رأسه من بين راحتيه.. ثم أخذ يمزق الرسالة ...» .

عندما نترك «أيام تمر» ، «ضياع» ، «فى الليل» و«عندما تهدر الذكريات» ونقرأ قصة «رجل وامرأة والشيطان» فإننا نلاحظ ارتفاعاً فنياً ملحوظاً فى الخط البيانى لأعمال كاتبنا، قد استطاع الكاتب فى هذه القصة بالذات عقد مصالحة فنية واعية بين الدين والعاطفة من جهة، وبين الواقع والمثال من جهة ثانية، وبين الفصحى والعامية من جهة ثالثة، مستخدماً تكنيكاً فنياً جيداً، وظف الموقف والكلمة واللحظة توظيفاً واعياً خدم الشكل والمضمون على السواء.

إن قصة «رجل وامرأة والشيطان» تصور تجربة شاب جامعى نقى السريرة، أحب زميلته حباً عفيفاً صامتاً، ملك كل جوارحه، ولكنه يفاجأ بزواج حبيبته، وانقطاعها عن الدراسة فيصاب بالاكتئاب النفسى، تضطرب مشاعره، وتهزه عذابات الحيرة وآلام الفراق: «أهكذا يحرم من كل شىء.. حتى من نعمة رؤية وجهها الحبيب؟! .. لقد انتهى كل شىء، فهى الآن فى بيت

زوجها، ليس ثمة أمل فى أن يراها فى الكلية ثانية» فيتدخل الشيطان فى الوقت المناسب، يلعب لعبته فتعود الفتاة إلى الدراسة لتكمل تعليمها، بعد هذه العودة المفاجئة، يتعرف كل منهما على مشاعر الآخر، تبدأ نيران الحب تشتعل، ودعائم العلاقة تتوطد بين الفتى والفتاة، وبإيعاز من الشيطان تقترح الفتاة على فتاها الذهاب إلى مسكنه، الذى يقطنه وحيداً للمذاكرة معاً، فيرفض الشاب، يستعيذ تتغير نظرة فتانا إلى حبيبته، يحدث الفراق مرة أخرى، ويمضى كل منهما فى طريق، فقد أدرك الفتى أن البذرة لا توافق التربة، هذه القصة تصور المرأة ضعيفة أمام إغراءات الشيطان، بينما الرجل - غالباً - نجده صلباً قادراً على تحديد موقفه، وإذا كانت هذه القصة تعتبر أجود قصص المجموعة، فربما يرجع ذلك لفهم كاتبنا للغة فنه، وإجادته فى استخدامها.

إذا تركنا هذه القصص الخمس، التى عزفها الكاتب على وتر «الحب»، وحاولنا حصر القصص التى عزفت على وتر (الموت) فإننا نجد «الصبى والحياة» و«الناس .. والعيب» و«مبروكة» ثلاث نغمات لهذا الوتر الجنائزى، فقصة «الصبى والحياة» تعبر عن هناءة الطفولة المفتقدة لطفل اختطف الموت والده، وتركه يعانى

آلام الحرمان، انقطع عن مواصلة تعليمه، ليتحمل مسئولية الأسرة التى فقدت عائلها فجأة، عمل ماسح أحذية متجولاً ليقتات وأسرته بطريق شريف: «بموت أبيه ضاع كل شىء.. مضت الأيام الحلوة، ولن تعود.. خرج من المدرسة، ولم يجد أمامه أى عمل غير أن يشتغل ماسح أحذية.. كما اشتغلت أمه خادمة فى بيوت الناس..» حينما تقوده قدماه إلى دار السينما، يرى إعلانات فيلم الأسبوع، يتمنى مشاهدته، فيغامر رغم عجزه المادى ويقطع تذكرة فى الترسو، وتقفز إلى رأسه الصغير المقارنة بين يومه وأمسه: «تزايد إحساسه بالشقاء، لقد كان يذهب مع أبويه وأخوته إلى السينما كل خميس، وكان يجلس فى الصالة، وليس فى «الترسو» كما يحدث الآن، وكان يشرب زجاجة كوكاكولا، أو يشترى أى شىء آخر يعجبه.. آه .. لو لم يمت والده..»، استخدم القاصُّ هنا أسلوب المناجاة الوصفية ليجسد مأساة الطفل ومعاناته، كان من الأفضل استخدام ضمير المتكلم فى هذه النوعية من القصص لقدرة هذا الضمير على استبطان الذات فى هذه التجربة الإنسانية.

أما قصة «الناس .. والعيب»، التى أخذت المجموعة اسمها فتجسد أزمة شاب ذى مركز مرموق، أرادت والدته الزواج،

وعمرها ٤٧ عاماً، بعد أن اختطف الموت والده بعام واحد: «عمرها ٤٧ سنة وتريد أن تتزوج»، ونجده وقد قهره الحزن: «فاستدار مكفهر الوجه لينطلق إلى خارج المسكن...» وسرعان ما يسيطر عليه التساؤل الحزين: «تعيش معه أكثر من ٢٧ سنة، ثم تفكر فى الزواج، بعد موته بسنة واحدة.. مصيبة.. وغداً تصبح سيرة العائلة على كل لسان..» ويبذل بطلنا قصارى جهده، محاولاً منع والدته من إتمام الزواج، من خلال التشاور مع الأهل، وإقناعهم بأن زواجها سيكون بمثابة الفضيحة، لكن كل محاولاته تبوء بالفشل، ويطل التساؤل برأسه من جديد: «حقيقة أن زواجها ليس حراماً.. ولكن كيف تحل المشكلة؟!.. الحلال الذى لايغتفر!.. من المسئول؟.. مسئولية من؟ ومن يقنع الآخرين بأن العيب ليس عيباً..»

قصة اجتماعية ناضجة تدلنا على امتلاك كاتبها لحس اجتماعى ملحوظ، وذكائه فى التقاط موضوع قصته البكر كما تبرهن على مقدرته فى استخدام لغة الفنون الأخرى كالفن التشكيلى والسينما والمسرح، فقد استعار من الفنون التشكيلية رمادية اللوحة، ومن السينما القطع السينمائى، ومن المسرح الصراع الدرامى وتوتر الحوار، يعيب هذه القصة – بنائيًا –

إهمالها إيضاح كيفية العلاقة بين الأم وأبنائها من جهة، وبينها وبين مَنْ تريد أن تتزوجه من جهة ثانية، وإطالة الحوار فى بعض أجزائها من جهة ثالثة .

أما قصته (مبروكة) قصة جوركية تصور حرمان خادمة، وما تعانيه من معاملة سيئة على يد سيدتها المتغطرسة: «أهذه حياة؟.. الكلمة الطيبة لا أسمعها إلا نادراً، كأنها بلا قلب!.. لا شىء غير الضرب والشتائم والحرمان.. إنها تحرمنى من كل شىء.. حتى من أن أدع رأسى عارياً...» عندما تجلس فى الشرفة، وترى طفلة يهدهدها والدها فى حنو، تتفجر فى مخيلتها عشرات الذكريات، فتتذكر أباها الذى مات، وسنى الطفولة الجميلة، وتقفز إلى رأسها مقارنة فارقة بين ماضيها وحاضرها، تندب حظها العاثر، الذى جعلها تشتغل خادمة فى بيوت الناس، وفى النهاية تتساءل: «يارب متى ترحمنى من العذاب، الذى أعيش فيه»، ساعد ضمير المتكلم فى هذه القصة على بسط التجربة القصصية، كما ساعد استخدام «الفلاش باك» على كشف أكثر من لحظة ثرية دون مباشرة، هذه القصة تتعاطف والطبقة الكادحة، بوجه عام، وطبقة الخدم بوجه خاص.

وتأتى قصتا «رجل فاقد الوعى» و«أمام المرآة» لتشكلا

معزوفتين لوتر (الفقر) فى هذه المجموعة، فقصة (رجل فاقد الوعى) تجسد حال بائع متجول فقير، يشكو حظه التعس، تعانى أمعاؤه صراعاً والجوع عبر الشوارع، التى لا تشعر به أدنى شعور: «زبون واحد فقط.. لا أريد غير ثمن رغيفى الخبز، أجال نظراته فيما حوله، متفحصاً وجوه الناس فى أسى. الكل تبدو عليه السعادة وراحة البال...» يظل الرجل يواصل تجواله وطفله، والجوع يعض أمعاءه حتى يفقد الوعى، ويغمى عليه: «أخذ رأسه يدور.. أغمض عينيه نصف إغماضة، ثم سرعان ما يهوى على الأرض مغمى عليه، وتفرس الطفل فى وجه أبيه هنيهة.. ثم أجهش بالبكاء...» .

فى تلك اللحظة يأتى إليه بعض أهل الخير، كما يتحلق حولهما بعض الأطفال، بعد دقائق عاد الرجل إلى وعيه، يترك أحد الشبان فى يده قطعة نقود، فتضىء الفرحة وجهه، ويؤمن بالخير، بعد أن فقد ثقته بالعالم كله، إن هذه القصة تذكرنا بقصة «مأساة بائع متجول» لأرثرميلر؛ فقد تعاطفت القصة وهذا الرجل تعاطفاً ملحوظاً، ولمحت إلى ضرورة تذويب الفوارق بين الطبقات، والقصة لايعيبها سوى ارتفاع صوت كاتبها أحياناً .

عندما نترك هذه القصة، ونتناول قصة «أمام المرآه» نجدها عبارة عن الوجه النفسى لقصة «مبروكة» التى قرأناها سلفاً،

فهى تصور فتاة جميلة اضطرها فقرها أن تعمل خادمة عند سيدة غير جميلة، تمتلك الكثير من الملابس وأدوات الزينة، انتهزت هذه الخادمة فرصة سفر سيدها، وخروج سيدتها، فأخذت ترتدى ملابس سيدتها، تضع فوق وجهها بعض مساحيق التجميل، تقف أمام المرآة، وتنظر إلى خيالها مقارنة – بينها وبين نفسها – بين جمالها وقبح سيدتها نادبة حظها المائل: «والنبى أحلى منها ستين مرة!.. دى معصعصة.. و ... و ...، ثم رمقت صدرها البارز الشامخ، وتحسسته بيدها، ثم قالت: ومالهاش صدر...»، القصة تعبر عن الحرمان الموار داخل أعماق هذه الخادمة، كما تعكس حب المرأة للمظاهر والزخارف بشكل عام، ولكن ازدحمت القصة بالثرثرة ففقدت تركيزها وعمقها فى آن معاً .

نصل فى النهاية إلى قصة «جنون من نوع آخر» نجدها من خلال القراءة – تتأرجح بين القصة القصيرة والمقامة: ظهور الذات، سيطرة المحفوظ من اللغة، ازدحام الصور، التقريرية، كشف المضمون وتوضيحه، وكان يجب على كاتبنا ألا يضمنها مجموعته وقصة «أمام المرآه» لأنهما لاتضيفان إلى فن القصة القصيرة شيئاً ذا بال .

تبقى أمامنا المعالجة اللغوية، والحقيقة أن أديبنا عنتر مخيمر

يراعى قواعد اللغة من حيث الإعراب وتجنب اللحن، ويمتلك حساً لغوياً ملحوظاً ليس على مستوى اللفظة المفردة فحسب، بل على مستوى التركيب الموسيقى للعبارة ككل، وهو يستخدم - غالباً - فى معالجته الفنية الجمل السريعة، تنحى جانباً كثيراً من حروف العطف وأسماء الوصل، وهذا يعطى قارىء «الناس .. والعيب» إحساساً بأنه كاتب يعرف الكثير من أسرار لغته، وكيفية توظيفها لخدمة نصه، وهذا عكس ما نجده من ضعف لغوى لدى بعض كتابنا، فاللغة تمارس تأثيراً واضحاً على المتلقى، فقد تشابك تيار الوعى باللاوعى من خلال حس لغوى، وبساطة متناهية فى التناول؛ وهذا يساعد على تحطيم المسافة بين المُبدَع والمتلقى .

المجموعة حقيقة تثير أكثر من قضية على مستوى الشكل والمضمون، لا يتسع الحيز المتاح لبسطها أو مناقشتها، إنما ما نريد أن نصارح به كاتبنا فى النهاية : ألا يدخر جهداً فى تنويع تجاربه حتى تتسع عوالمه وترحب فى أعماله القادمة، ويجب أن يدرك: « أن الرجل الذى لا تختلف صورة من صوره فهو فى الحقيقة جماد، يختلس عنوان الحياة على حد تعبير أستاذنا عباس محمود العقاد .

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

الكتاب المقدس

الحديث الشريف

١ – «اتجاهات وآراء فى النقد الحديث» د. محمد نايل – محاضرات ألقيت على طلاب الفرقة الأخيرة فى كلية اللغة العربية بجامعة الأزهر – مطبعة العاصمة ١٩٦٦ .

٢ – معجم «لسان العرب» لابن منظور الإفريقى – تحقيق الأساتذة : عبد الله على الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلى، وسيد رمضان أحمد – طبعة دار المعارف – مصر . بدون تاريخ

٣ – معجم «المنجد فى اللغة والأدب والعلوم» وضع الأستاذ : لويس معلوف – الطبعة الجديدة – المطبعة الكاثوليكية – بيروت ١٩٦٥.

٤ – «معجم الأغلاط اللغوية المعاصرة» تأليف : محمد العدنانى – الطبعة الأولى – بيروت ١٩٨٤ .

٥ – «المعجم الوسيط» طبعة مجمع اللغة العربية بالقاهرة – مطبعة مصر ١٩٦١ .

٦ – معجم «المصباح المنير فى غريب الشرح الكبير» للرافعى، تحقيق : العالم العلامة أحمد بن محمد على (المقرى الفيومى) – مطبعة مصطفى البانبى الحلبى وأولاده بمصر . بدون تاريخ

٧ – معجم «مختار الصحاح» من تأليف الشيخ الإمام محمد أبى بكر بن عبد القادر الرازى – الطبعة الثامنة – المطبعة الأميرية – ١٩٥٤ .

٨ – «القصة القصيرة – نظرياً وتطبيقياً – يوسف الشارونى – كتاب الهلال – العدد ٣١٦ – أبريل ١٩٧٧ .

٩ – «القصة العربية القديمة» – محمد مفيد الشوباشى – المكتبة الثقافية – العدد ١٠٦ – أول أبريل ١٩٦٤ – ط المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر .

١٠ – «القصة القصيرة» تأليف : أيات رايد – ترجمة : د. منى مؤنس – ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠ .

١١ – «معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب» – مجدى وهبة / كامل المهندس – مكتبة لبنان . بدون تاريخ

١٢ – «القصة القصيرة» – د. سيد حامد النساج – سلسلة «كتابك» – العدد ١٨ – ط دار المعارف مصر ١٩٧٧ .

١٣ – موسوعة «دى فوربيير».

١٤ – «فى عالم القصة» . د . على شلش – مطبوعات الشعب – ط أولى – يناير ١٩٧٨.
١٥– «تطور فن القصة القصيرة فى مصر » من سنة ١٩١٠ إلى سنة ١٩٣٣ – د. سيد حامد النساج ط – دار الكاتب العربى للترجمة والطباعة والنشر – ١٩٦٨م.
١٦– «اتجاهات القصة القصيرة» د. سيد حامد النساج – ط دار المعارف – ١٩٨٧م.
١٧– «دليل القصة المصرية القصيرة» د. سيد حامد النساج – ط الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١٨– «القصة القصيرة» دراسة نصية لتطور الشكل الفنى منذ النشأة حتى سنة ١٩٥٢– د. صلاح رزق – مكتبة دار العلوم – ١٩٨٤م.
١٩– «فن القصة القصيرة فى أدبنا الحديث» د. عبد الحميد يونس – ط دار المعرفة – بدون تاريخ.
٢٠– «فن القصة» د. رشاد رشدى – مكتبة الانجلو المصرية – الطبعة الثانية ١٩٩٣.
٢١ – «كتابة القصة القصيرة» – تأليف : هَالى بيرنت – ترجمة : أحمد عمر شاهين – كتاب الهلال – العدد ٥٤٧ – بوليو ١٩٩٦ .
٢٢ – «فى القصة القصيرة» – فؤاد دوارة – سلسلة الألف كتاب – عدد ٦٢٧ – مركز كتب الشرق لأوسط – ط ١٩٦٦ .
٢٣ – «الاشتراكية والفن» – تأليف : أرنست فيشر – ترجمة : أسعد حليم – كتاب الهلال – يوليو ١٩٦٦ .
٢٤ – «قصص قصيرة» – المجموعة الثانية – دراسة : جلال العشرى – كتابات معاصرة ١٩٦٩ .
٢٥ – «نقد تطبيقى» – دراسات فى الأدب العربى المعاصر – إبراهيم سعفان – ط المجلس الأعلى للآداب والفنون والعلوم الاجتماعية ١٩٧٥ .
٢٦ – «حوار مع اليسار الأوربى المعاصر – أمير أسكندر – كتاب الهلال – يونيو ١٩٧٠ .
٢٧ – «قلق الموت» – د. أحمد محمد عبد الخالق – سلسلة «عالم المعرفة» – العدد ١١١ – مارس ١٩٨٧ – مطابع الرسالة – الكويت .
٢٨ – «الموت فى الفكر الغربى» – تأليف : جاك شورون – ترجمة : كامل يوسف حسين – مراجعة د. إمام عبد الفتاح إمام – سلسلة «عالم المعرفة» – العدد ٧٦ – مطابع الرسالة – الكويت .
٢٩ – «الظواهر الفنية فى القصة القصيرة المعاصرة (١٩٦٧ – ١٩٨٤) – د. مراد عبد الرحمن مبروك – سلسلة «دراسات أدبية» – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ط ١٩٨٩ .
٣٠ – «مختارات القصة القصيرة فى السبعينيات» – إداور الخراط – مطبوعات القاهرة ١٩٨٢ .
٣١ – «نظريات معاصرة» – د. جابر عصفور – مكتبة الأسرة لعام ١٩٩٨. فضلاً عن العديد من الدوريات والصحف المصرية والعربية .
٣٢– «القصة العربية أجيال.. وأفاق» د. محمد الرميحى – كتاب العربى – العدد ٢٤ – ١٥ يوليو ١٩٨٩.

صدر للمؤلف

* السيف .. والوردة - مجموعة قصص قصيرة - هيئة الكتاب ١٩٨٨م. (نفدت)
* السمر ذوو العيون الذهبية - قصص قصيرة مترجمة عن الإنجليزية بتقديم للدكتور ماهر شفيق فريد - هيئة الكتاب ١٩٩٤م. (نفدت) .
* الجدة حميدة - مجموعة قصصية - سلسلة «الكتاب الفضى» التى يصدرها «نادى القصة» بالقاهرة- ٢٠٠١م - طبعة ثانيه - بمشروع مكتبة الأسرة لعام ٢٠٠١ م
* أوراق .. ومسافات - «قراءات فى القصة القصيرة المصرية المعاصرة» سلسلة «كتابات نقدية» - الهيئة العامة لقصور الثقافة . العدد (١٢٠) مارس ٢٠٠٢م.

قيد الطبع :

* إطلالات نقدية .

فهـــرس

صدر فى السلسلة

٦٨ - ما وراء الواقع .... ادوار الخراط
٦٩ - بئـر العـسل .... حـاتم الصكـر
٧٠ - الأفلام المصـرية ٩٨ .... كـمـال رمزى
٧١ - مصر المكان .... محمد جبريل
٧٢ - بين الفلسـفة والأدب .... علي أدهم
٧٣ - هوامش من الأدب والنقـد .... علي أدهم
٧٤ - المسرح المصرى الحديث .... حمدى عبد العزيز
٧٥ - الاستهلال .... ياسين النصير
٧٦ - ظلال مضيئة .... محمد ابراهيم أبو سنة
٧٧ - التراث النقدى .... د. أحمـد درويش
٧٨ - الخطاب الثقافى للإبداع .... د. رمضان بسطاويسى
٧٩ - استراتيجية المكان .... د. مصطفى الضبع
٨٠ - علم الجمال الأدبى .... سامى اسماعيل
٨١ - سرادقات من ورق .... د. صبرى حافظ
٨٢ - المأزق العربى ومواجهة التطبيق .... مجموعة من المؤلفين
٨٣ - أدب الدقهلية .... مجموعة من المؤلفين
٨٤ - بوابة جبر الخواطر .... محمد مستجاب
٨٥ - شـفـرات النص .... د. صلاح فـضل
٨٦ - التناص فى شعر السبعينيات .... فاطمة قنديل
٨٧ - فقه الاختلاف .... د. محمد فكرى الجزار
٨٨ - الأفلام المصرية ٩٨ .... كمال رمزى
٨٩ - بلاغة الكذب .... د. محمـد بدوى
٩٠ - التراث والقراءة .... ابن الوليد يحيى
٩١ - مسيرة الرواية فى مصر .... د. حامد أبو أحمد

٩٢ - النص المشكل .... د. محمد عبد المطلب
٩٣ - الصورة الفنية فى شعر على الجارم.. د. محمد حسن عبد الله
٩٤- دراسات عربية فى الأدب والفكر ...... د. محمد على الكردى
٩٥- مدرسة البعث .... عبد العزيز الدسوقى
٩٦- تحولات النظرة وبلاغة الانفصال.......... عبد العزيز موافى
٩٧- شعر الحداثة فى مصر .... إدوارد الخراط
٩٨- سايكولوجية الشعر .... نازك الملائكة
٩٩- رواية التحولات الاجتماعية .... أمجد ريان
١٠٠- آليات السرد فى الرواية العربية المعاصرة .... د. مراد مبروك
١٠١- تأويل العابر.............................. البهاء حسين
١٠٢- الفلسطينيون والأدب المقارن............ عز الدين المناصرة
١٠٣- أنساق القيم.............................. طلعت رضوان
١٠٤- الوجدان فى فلسفة سوزان لانجر........ د. السيدة جابر خلاف
١٠٥- التجريب فى القصة .... هيثم الحاج على
١٠٦- لغة الشعر الحديث .... د. مصطفى رجب
١٠٧- الوعى الحضارى وأساطير التصور .... ناجى رشوان
١٠٨- كبرياء الرواية .... محمود حنفى كساب
١٠٩- الرواية والمدينة .... د. حسين حمودة
١١٠- الحضور والحضور المضاد................... عبد الناصر هلال
١١١- الراوى فى روايات محمد البساطى.... شحات محمد عبد المجيد
١١٢- بلاغة التوصيل وتأسيس النوع .... د. ألفت الروبى
١١٣ - روائى من بحرى......................... حسنى سيد لبيب
١١٤- بلاغة السرد .... د. محمد عبد المطلب
١١٥- مسرح صلاح عبد الصبور - ج١ .... د. أحمد مجاهد

الأعداد القادمة

رقم الايداع : ٢٠٠٢/٧٥٤٠

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلى سابقاً)